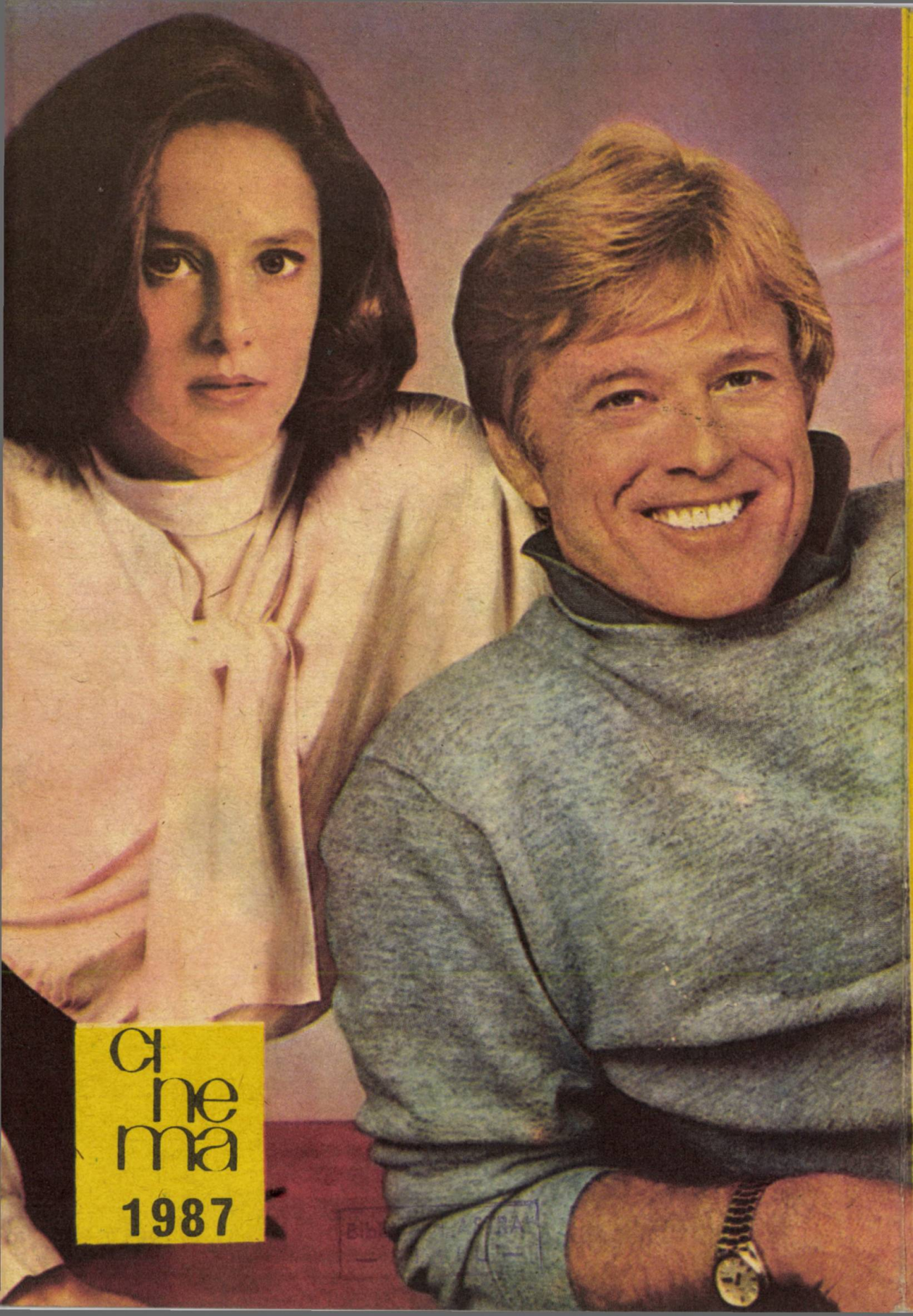




ci
ne
ma
1987

„Avem deplina convingere
 că stă
 în puterea popoarelor ca,
 acționînd unite,
 cu toată fermitatea,
 să schimbe
 cursul evenimentelor,
 să oprească drumul
 spre catastrofă
 și
 să asigure calea
 spre destindere,
 triumful rațiunii
 să impună dezarmarea,
 pacea
 și
 conlucrarea pașnică
 între toate
 națiunile lumii!“

Nicolae CEAUȘESCU

0 - MAR. 2014

2022





Geniul construcției, vocația păcii

Nenumărate sînt urările pe care oamenii și le fac la trecerea pragului dintre ani. Dar fiecare popor obișnuiește să-și adune sentimentele și gîndurile inspi-

rate de clipa de cumpănă a timpului într-o expresie pe cît de succintă, pe atît de definitivă pentru modul său de a-și înțelege rosturile, de a gusta viața,

de a întîmpina viitorul. Viitorul care e dorit „bun”, „fericit” sau pur și simplu „nou”.

Urarea românească „La mulți ani” este unică în felul său. Do-



rinta supremă pe care o rezumă, în perspectiva anului nou, este durată, cu tot ceea ce aceasta implică drept condiție și rezultat. Este sensul prim și fundamental al vieții care trebuie să continue, cu sănătate și putere de muncă, pentru ca valorile umane și frumusețile lumii, tot ceea ce este „bun”, „fericit” și „nou” să se poată edifica, să ne bucure.

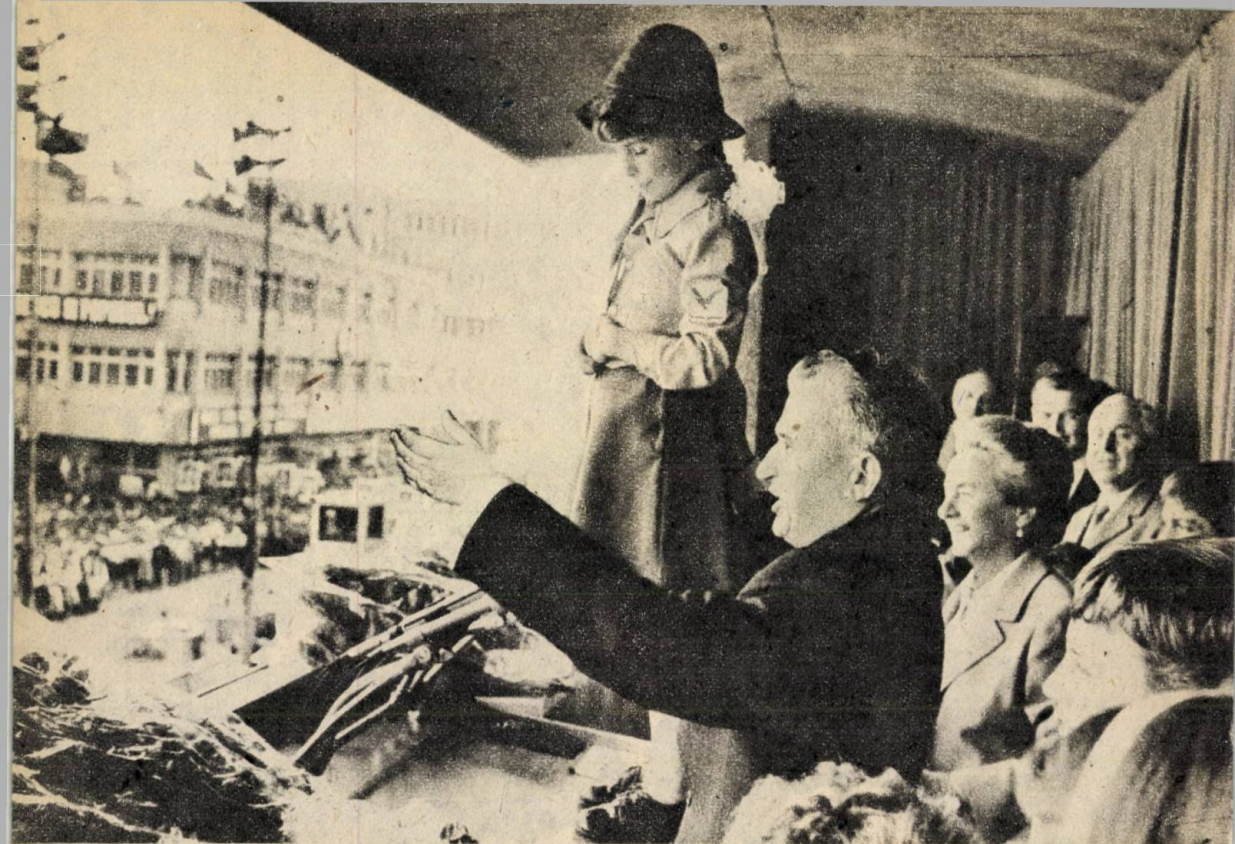
Istoria atât de încercată, rolul de grea răspundere pe care l-au avut adesea în această parte a lumii — punct de echilibru pentru destinul Europei și soarta umanității — i-au făcut pe români să aspire și să lupte, înainte de toate, pentru însuși „dreptul la viață”: „La mulți ani!” „Dreptul la viață” a devenit în zilele noastre, în acest sfârșit de secol și de mileniu, decisiv pentru viitorul universului uman, un concept, o politică de stat a României socialiste, independente și suverane, a președintelui **Nicolae Ceaușescu**, care a

consacrat această expresie și acest principiu, în lupta revoluționară pe care o duce în fruntea Partidului Comunist Român și a întregului popor, pentru a da temeinicie acestui drept, prin construirea unei țări care să stea cu demnitate în rîndurile națiunilor libere ale lumii, să-și aducă, prin cuvînt și faptă, prin inițiativă politică și conduită morală, o contribuție efectivă la salvagardarea vieții pe pămînt, amenințată de avaturile erei nucleare și de perpetuarea politicilor nefaste ale trecutului.

Nicicînd poate, ca la cumpăna anilor 1986—1987, n-au fost mai stringente sensurile și imperati-vele ce decurg din gîndirea și acțiunea lucidă și responsabilă pe care secretarul general al partidului, președintele republicii, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, o imprimă de peste două decenii vieții politice interne și activității internaționale, democrației noastre socialiste și democratizării

politicii mondiale. Este dublul demers prin care geniul constructiv și vocația pașnică a poporului nostru se propulsează reciproc și se fac recunoscute în egală măsură. În ambele planuri, viața însăși, amplificarea, pe de o parte, a construcției pașnice și desfășurarea, pe de altă parte, a ultimelor evenimente internaționale, au adus, în primăvară și în toamnă, pe tot parcursul anului 1986, noi și incontestabile probe și argumente ale strînsei interdependențe dintre cele două direcții de preocupări, organic întrunite în politica internă și externă a partidului și statului nostru.

Generațiile prezente au încă vie în amintire imaginea consecințelor prin care vitregiile trecutului s-au răsfrînt asupra stadiului de dezvoltare al țării, asupra standardului urbanistic precar la care ne-au redus, de-a lungul a numeroase secole, năvălirile și rapturile, rivalitățile imperiale și imperialiste, confruntate și



schimbate la față, din toate punctele cardinale, către acest loc rîvnit al planetei, distrugerile și jafurile care ne-au împiedicat să înălțăm și să facem să dureze cititoriile de care spiritualitatea noastră națională s-a dovedit aptă din cele mai vechi timpuri. A fost și este menirea istorică și titlul de glorie al Partidului Comunist Român, de a ne elibera de această nedreptate milenară, elaborînd, la Congresul al IX-lea și la cele următoare, prin voință, cu contribuția și sub conducerea nemijlocită a comunistului patriot de omenie care este tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, magistralele programe ale edificării din temelii a unei Românie moderne, multilateral dezvoltate și odată cu ele, o cutezătoare politică principal nouă în relațiile dintre state, pe baza dreptului inalienabil al fiecărui partid și al fiecărui popor de a-și stabili de sine stătător propria politică, fără nici un amestec și fără nici o presiune dinafară, în respectul drepturilor egale ale tuturor statelor — mari și mici —, ale conviețuirii și concilierii pașnice.

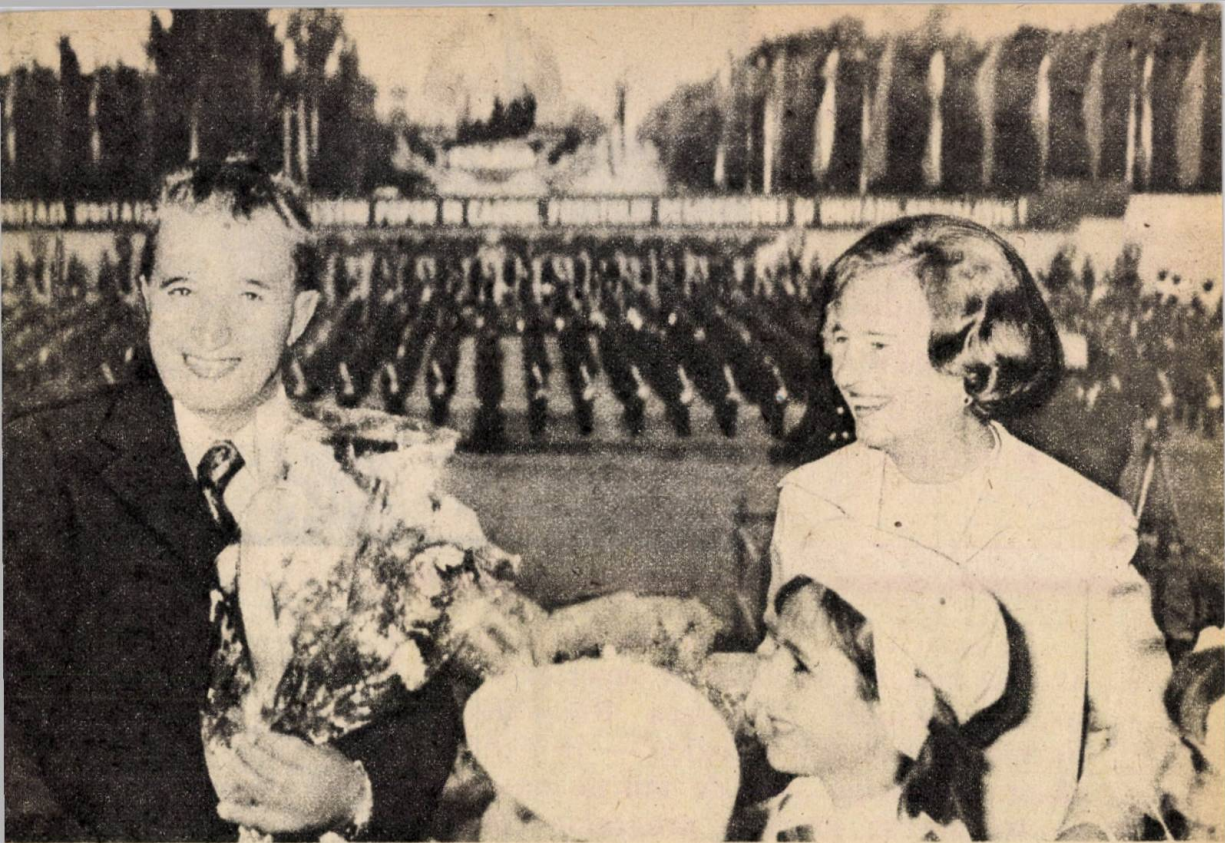
Memoria generațiilor prezente este sensibilizată în acest sens de imaginile pe care pionierii cinematografului românesc și urmașii lor le-au imprimat pe peliculă încă din timpul primului război mondial, pînă la mărturia ravagiilor ultimei conflagrații.

adînc resimțite și consemnate cu vibranta îndurerare, dar și cu o irezistibilă forță a renașterii, imagini inserate în Jurnalul nr. 1, al Oficiului național cinematografic — jurnal realizat după 29 August 1944. De la acest document inițial al noii noastre cinematografii, pînă la cele mai recente producții de lung și scurt metraj ale studiourilor românești, nu puține sînt secvențele care reprezintă prin ele însele un termen de comparație cu ceea ce alți pionieri au înregistrat odinioară în orașele și satele din perioada interbelică, cu spectrul periferiilor paupere și al inegalităților din trecut. Începînd cu imaginile primelor șantiere socialiste de la Agnita-Botorca și Bumbesti-Liveni și ajungînd la traiectoria canalului Dunăre-Marea Neagră sau la siluetele de pe acum grăitoare ale noului centru civic al Capitalei, numeroase din filmele noastre s-au constituit în pledoarii mobilizatoare, prin care cineștii români au susținut și susțin unanim, cu toată puterea talentului și credinței lor, elanul revoluționar, constructiv, insuflat de către partid, de secretarul său general, hotărîrea nestrămutată de a zidi durabil, în piatră și oțel, cu emoție și fantezie, pentru noi și urmași, o Românie plină de măreția și strălucirea la care ea a fost din totdeauna îndreptățită.

În aceleași origini ale cinema-

tografiei românești se pot descoperi și rațiunile adevăratei noastre depline la politica de pace și independență din care comuniștii români și conducătorul lor au făcut un reper universal recunoscut în lumea contemporană. Încă din primele decenii ale cinematografului, filmele dedicate luptei pentru independență, pentru realizarea statului național unitar, tentativele în domeniul evocării istorice și al conturării unor figuri de eroi legendari, au atestat deschiderea către o tematică strîns legată de adevărurile luptei de eliberare socială și națională. Cu atît mai mult în anii socialismului și îndeosebi după neuitatele întîlniri ale cineștilor cu conducătorul partidului și al țării, tovarășul **Nicolae Ceaușescu**, aspirația militantă către o lume mai bună și mai dreaptă și-a găsit o reflectare concludentă în cele mai reprezentative dintre producțiile noastre filme. În spiritul respectului și venerației pentru trecutul eroic, pentru semnificațiile lui mereu actuale, pentru marile personalități din panteonul național, noi creații cinematografice sînt în lucru și în proiect, propunîndu-se să răspundă interesului major cu care milioane de spectatori receptează astfel de realizări și, implicit, mesajul ce le inspira.

Ca și cititoriile prezente — expresii luminoase ale umanismu-



lui societății socialiste și comuniste — istoria noastră îndepărtată și apropiată reprezintă pentru cinești o sursă inepuizabilă de inspirație, de meditație fecundă, de căutări novatoare, pe aceleași coordonate ale relevării permanenței dreptului nostru la viață, a dreptului sacru de a ne împărtăși, în pace și echitate, din ceea ce ne aparține și din ceea ce făurim prin propriile noastre puteri și sacrificii, sub un cer liber de norii războiului.

Cei 2500 de ani pe care-i celebrăm de la primele lupte pentru libertate și neam și 600 de ani de la momentul de renaștere al domniei Marelui Mircea Voievod, cu atita elocință evocate recent de tovarășul Nicolae Ceaușescu, sint un impuls reînnoit de a conferi acestei direcții de preocupări toată ponderea ei. Considerind istoria noastră ca un singur tot, momentele de sacrificiu și dăruire ale comuniștilor, ale maselor populare care i-au urmat, ale făuritorilor Revoluției de eliberare socială și națională, antifascistă și antiimperialistă, exemplu înălțător al vieții și luptei tovarășului Nicolae Ceaușescu și tovarășei Elena Ceaușescu se situează la loc de frunte în acest program de lucru al studiourilor noastre.

În prag de An Nou, într-un moment care e departe de a fi oarecare în experiența postbelică

a omenirii, o deosebită atenție față de orientările tematice esențiale ale producției noastre de filme se oferă de la sine drept subiect de analiză și imbold de lucru. Cele mai bune forțe ale regiei, scenaristicii, interpretării actoricești și ale tuturor colaboratorilor, artistici și tehnici ai cinematografiei, fără a-i uita pe distribuitorii care asigură drumul filmelor noastre către publicul larg și fără a neglija cituși de puțin aportul cineasților amatori, mobilizați în Festivalul național „Cintarea României” vor găsi, sintem siguri, în anul care începe și în cei ce vin, resursele și căile optime pentru realizarea superioară a propriei lor chemări. Pentru a ridica în lumina unei recunoașteri largi peliculele inspirate de aceste două mari vocații cu care poporul român se afirmă azi în lume: geniul construcției și vocația păcii.

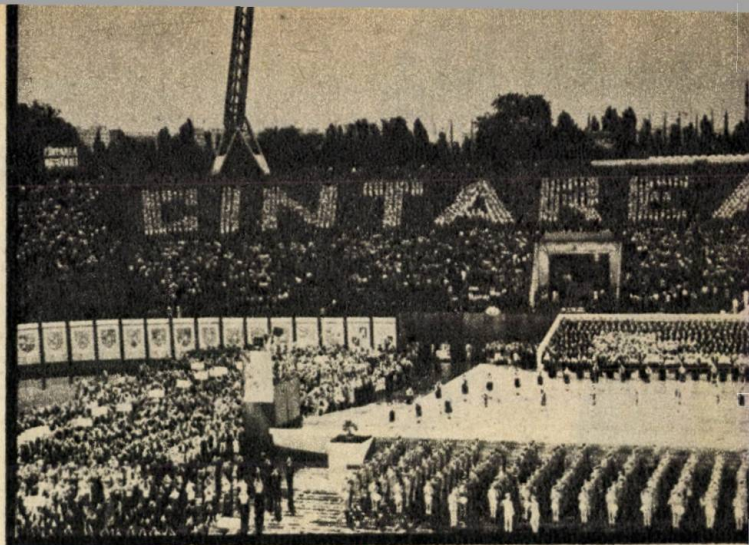
Alături de celelalte categorii de oameni ai muncii, cineasții, cineamatorii și cinefilii au întâmpinat din primul moment cu unanimă adeziune noua și strălucită inițiativă de pace a presedintelui Nicolae Ceaușescu, cu un excepțional ecou internațional, prin care România a trecut, încă din acest an, la reducerea cu 5 la sută a armamentelor, efectivelor și cheltuielilor militare. Aprobarea de către întregul popor, prin referendum, a hotărârii Comitetu-

lui Central al partidului și a Marii Adunări Naționale, care au dat cea mai înaltă apreciere acestei inițiative istorice, exemplare, s-a transformat într-o impresionantă demonstrație a continuei aprofundări a democrației noastre socialiste, a unității de nezdruclinat cu care toată suflarea românească urmează cuvîntul și fapta partidului, a secretarului său general, atît în îndeplinirea și depășirea planurilor de lucru ale țării, cît și în salvagardarea viitorului nostru și al omenirii. Aceasta este și substanța ideatică și spirituală care poate da filmelor românești de toate genurile atributul de a fi, din ce în ce mai concludent, cu adevărat reprezentative pentru epoca eroică pe care o trăim, cu un ecou durabil în conștiința oamenilor de azi și de mâine.

Calea către opere de artă care să dea expresie pleneră geniului național și pe ecran nu este nici ea ușoară. Dar perspectiva realizării unor astfel de opere, grație condițiilor propice și climatului stimulator de care dispunem, ne obligă la mai mult și mai bine decît pînă acum, cu fiecare an nou. În acest fel și filmele noastre vor căpăta statutul dorit al duratei și le vom putea ura cu îndreptățire, ca nouă, tuturor: **La mulți ani!**

„CINEMA”

**Sub
semnul
Festivalului
național
„Cîntarea
României”**



„În activitatea cultural-educativă, trebuie să ridicăm la un nivel superior Festivalul național „Cîntarea României”. Formațiile cultural-artistice — în cadrul cărora participă sute de mii de oameni — trebuie să prezinte programe cultural-artistice educative, să aibă un rol mai însemnat în formarea conștiinței maselor largi populare și în participarea acestora la înflorirea culturii naționale”

Nicolae CEAUȘESCU

**O
continuă
întrecere
a
spiritului
de
creație**

1 987 este anul celei de-a șasea ediții a Festivalului național „Cîntarea României”.

Emulație continuă a muncii și creației, această vastă întrecere a talenteilor va cunoaște în Anul Nou momentele de culminație ale galeilor republicane și încununarea lor prin spectacolul omagial ce încheie, potrivit tradiției, ciclul manifestărilor inaugurate cu doi ani în urmă, odată cu finalizarea ediției precedente.

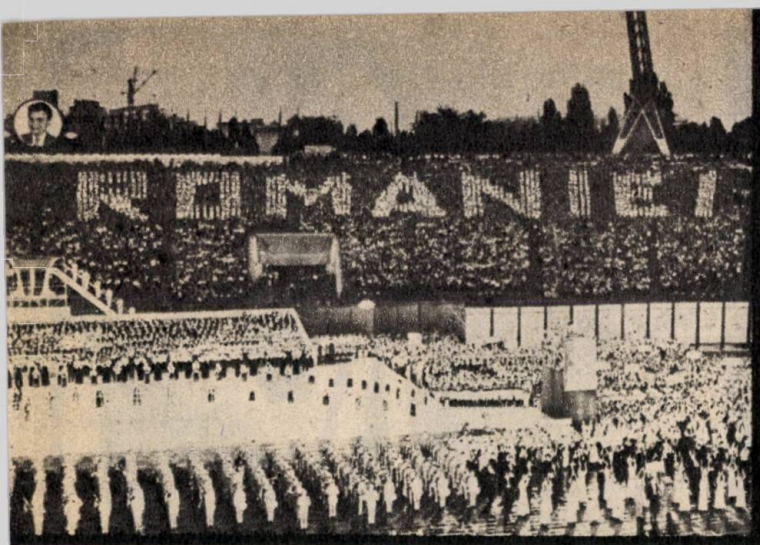
La ora la care apar aceste rânduri, sint în plină desfășurare pregătirile pentru faza județeană a festivalului, cînd se va putea face o primă estimatie concludentă a roadeilor noii vîrste a mișcării, astăzi cu mii de cînecluburi și zeci de mii de membri. Unele semne distinctive ale viitoarelor manifestări s-au prefăcut de pe acum la concursurile din 1986, pentru cînecluburi, la cursurile de instruire, dar mai ales în practica cercurilor de cîneamatori.

În fazele de lucru parcurse, nu puține au fost momentele de analiză critică și autocritica, de reconsiderare metodică a resurselor și mijloacelor,

cum am fost îndemnați la Concursul de la Costinești, din iulie-august 1986. Fără a se putea vorbi de un schimb de stafetă, fenomenul cel mai caracteristic al momentului actual în activitatea și creația cîneamatorilor este îmbinarea experienței pionierilor de acum 20—30 ani cu spiritul de înnoire reprezentat de cei ce-și tatonază în prezent propria lor pasiune, chemarea către o preocupare în măsură să le întregască profilul și programul de viață. În mai toate cînecluburile se constată un aflux de tineri și foarte tineri, doriți să încerce unele tehnici și artei filmului, după cum apar noi cînecluburi înființate și susținute în primul rînd de debutanți, dintre care unii au reușit să cîștige distincțiile de frunte ale unor întreceri de tradiție, cum a fost concursul jubiliar prin care cîneclubul „Amalim” Lupeni și-a sărbătorit 20 de ani de la înființare. Sint evoluții strîns legate de mersul general al societății noastre, promovînd în prim plan spiritul novator, criteriile calității, capacitatea de autodepășire, angajarea plenară a tuturor resurselor de care dispunem, într-o perspectivă demnă de pragul anului 2000.

Nu e însă mai puțin adevărat că afluxul tineretii din cînecluburi se prezintă uneori sub un aer adolescentin, în timp ce „veteranii” nu se lasă totdeauna ușor contaminați de exigențele unor noi trepte în propria lor evoluție. Dubla dificultate ar putea fi depășită mai eficient prin evidența unui liant tematic între diferite „valuri”, prin mai buna cunoaștere a tradiției din fiecare cerc de lucru, prin cautarea unor soluții noi la temele „vechi”. Nu e un paradox surprinzător faptul că înnoirea autentică se realizează adesea, de preferință, prin revenirea la teme și subiecte tratate de înaintași. Ca atare, ne așteptăm ca în fazele județene, interjudețene și finale ale noii ediții a Festivalului național „Cîntarea României” să vedem mai multe filme prin care tinerii și foarte tinerii cîneamatori să se apropie, cu o privire proaspătă, de realitatea vieții și muncii lor cotidiane, de eforturile eroice ale colectivelor din care fac parte, de inspiratorul tablou al cliților odată cu care noile generații cresc, de problematica morală a epocii noastre revoluționare.

Stimulul reprezentat de noile pro-



motii ii pune pe pionierii inșiși în situația de a-și preciza proiectele cele mai ambițioase, în toate cele zece categorii tematice și de gen cit cuprinde regulamentul de participare la festival — de la reportaj la filmul de ficțiune, de la eseu la filmul de animație, fara a uita ceea ce s-a neglijat uneori: filmul-portret, filmul etnografic ș.a.m.d. Intrucit și exigența juriilor are drep-

tul sa crească — inclusiv la preselecțiile insistente preconizate — sint întrunite toate bunele premise ca a șasea ediție a Festivalului național „Cintarea României” să reprezinte pentru cineamatori un moment memorabil, la jubileul celor 30 de ani, cit împlineste mișcarea în anul 1987.

Florin VELICU

primele cinecluburi din țară

Tradiția cinecluburilor muncitorești la temelia cineamatorismului

Mișcarea de cineamatori e legată de cinematografia națională

1 1987 — an jubiliar al cinematorilor: se împlinesc trei decenii de la inițierea primelor cinecluburi din țară, la Brașov, București, Ploiești, Timișoara...

Am citat localitățile în ordine alfabetică, cu puncte de suspensie la sfârșit, ca pentru o listă deschisă. Fiindcă oricând se evocă o întemeiere — inclusiv inventarea cinematografului — se ridică automat delicata problemă a primatului, cu multiplele ei semne de întrebare. Nu doar în privința intimității. Înțelesul tuturor noțiunilor e pus în discuție. De pildă: Ce este un cineclub? Care e diferența dintre cineclu-

bist și cineamator? Ș.a.m.d.

Fără a fi ajuns neapărat la nivelul disputei, s-a întâmplat ca, de-a lungul celor trei decenii, unul sau altul dintre fondatori să pară a tăia nodul gordian cu pretenția unicității. Cum gestul n-a fost totuși dus pînă la capăt și nici una dintre revendicări n-a avansat în a-și susține argumentele, nu sintem în situația unui singur sărbătorit, ci a cel puțin patru, în ultimă instanță a întregii noastre mișcări de cineamatori.

Pentru această soluție pledează multe date disponibile, serii de coincidențe și paralelisme, încît e bine ca ele să fie prezentate tuturor părților, iar cercetarea începuturilor să ne aducă astfel un ciștig mai mare decît plăcerile aniversare, prin luminarea rațiunilor ce l-au animat pe fondatori, în măsură să ne inspire și astăzi.

La început a fost cineamatorul

Încă din 1947, la Timișoara, un elev de liceu numit Sandu Dragoș, totodată ucenic proiectonist la cinematograful particular „Corso”, folosește 30 m peliculă pozitiv cedați de patron și un aparat de filmare abandonat la sfîrșitul războiului, realizînd „primul documentar, ca să zic așa” — „citeva scene de familie”, cum va preciza fostul elev într-o scrisoare. Ucenicul proiectonist încercase dealtfel gustul filmului și al filmărilor din 1943—44, la vîrsta de 14 ani, cînd făcuse două desene animate — primul zgîrnat direct pe peliculă, al doilea prin filmarea fotografică cu fotografie. Pentru acesta din urmă, el prezintă în aceeași scrisoare subiectul, precum și schița strategiei sale momentane: „Un cățeluș cu chip de om urmărește o pisică. Pentru aceasta, folosește fuga, bicicleta, mașina și chiar avionul, iar în final se aruncă asupra ei din aer. Nu mă interesează ce desenez, mă interesează tehnica animajului, care mă fascinașe”.

Dar de-abia în 1957, activînd la Clubul muncitoresc CFR — „cea mai importantă unitate de cultură pentru amatori din orașul Timișoara” unde făcea „caricături și sute de pavoazări”, cînta la acordeon și chiar compunea muzică ușoară și satirică, Sandu Dragoș „simte că-i lipsește” filmul și revine la vechea pasiune. Cum rezultă dintr-un proces verbal din 4 februarie, propunerea de înființare a unui cineclub datează la Timișoara de la începutul anului 1957, însă inițiatorul nu se mulțumește cu argumentarea verbală și, în vara aceleiași an, lucrînd acasă, împreună cu fratele său Eugen Sandu, face un desen animat demonstrativ de aproape două minute, cu peliculă fotografică de 35 mm, „despicată” în două și introdusă într-un aparat Pathé... pentru 9,5 mm, adaptat ad-hoc la formatul intermediar de 17,5 mm, cum obliga bizară „despicare” a peliculei standard făcută pentru aparatele fotografice.

„Filmul — aflăm din aceeași scrisoare — uimește conducerea clubului C.F.R. și Casa creației populare unde am fost trimiși”. Să considerăm

această peliculă din vara anului 1957 actul de naștere al mișcării? Cert este că un alt film de amatori — deși nu încă un film de cineclub — nu cunoaștem a se fi produs după război, iar spusele realizatorului sînt confirmate de forul său tutelar, prin adresa numărul 181 din 30 octombrie 1957: „În orașul nostru, un grup de amatori insistă să se treacă la înființarea unui cerc de amatori pentru film de desen animat. Deși propunerea lor e neobișnuită, întrucît la prima vedere s-ar părea că posibilitățile pentru executarea de filme de desen animat există numai în cadrul unui studio cinematografic, ea este întemeiată, deoarece

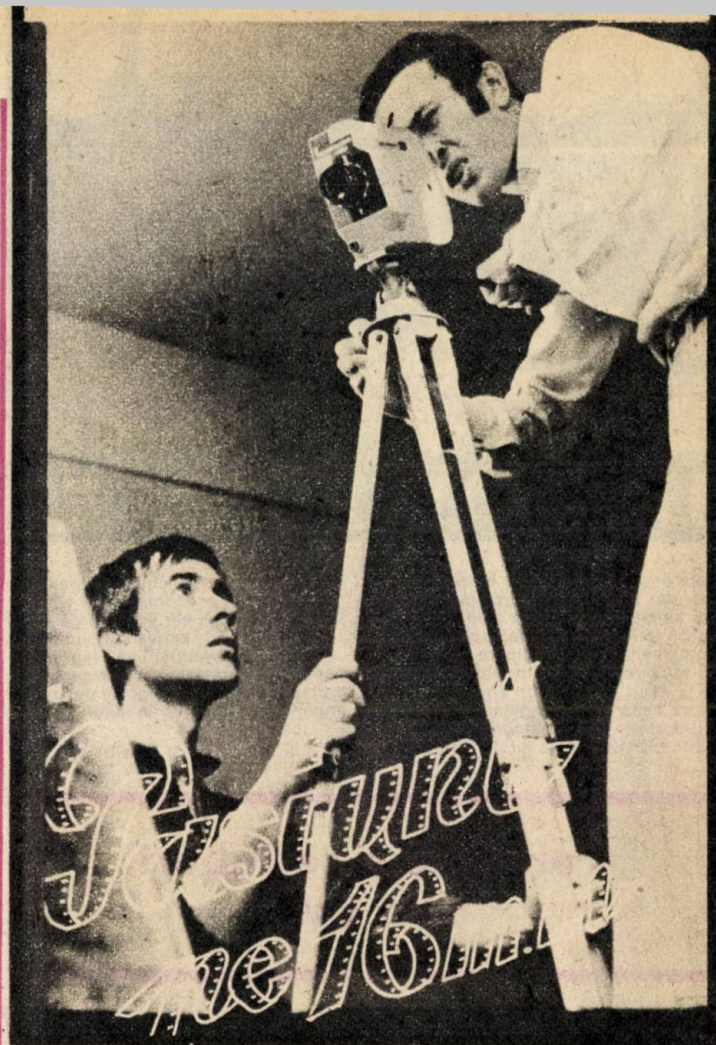
**O deviză
pentru
cinecluburi:
nici producție
fără cultură,
nici cultură
fără producție**

(...) tovarășul Sandu Dragoș, în decurs de 10 ani, a reușit să pună la punct procedee simple de filmare și dezvoltare a filmelor cinematografice, izbutind în cadrul unui laborator rudimentar și cu aparate construite de dînsul să execute filme experimentale de desen animat. O copie a unui asemenea film, cu un timp de proiecție de circa un minut și jumătate, ne-a fost prezentată și nouă și o apreciem ca fiind foarte reușită pentru început.”

„...perseverare humanum est”

Tot la începutul anului 1957 — conștient cu sedința de propuneri de la Timișoara — zincograful Elefterie Voiculescu de la Întreprinderea poligrafică din Brașov, publică în ziarul „Drum nou” din localitate o pledoarie în favoarea creării de cinecluburi. Propunerea este acceptată în principiu de conducerea întreprinderii care — argumentează zincograful — „deține substanțele necesare prelucrării peliculei”. Ceea ce nu este însă suficient, fiindcă aprobarea rămîne formală, fără demersul fără efect.

„Cunoașteam dictonul latin «Errare humanum est, perseverare diabolicum» — notează brașoveanul într-un proiect de autobiografie, care conținea: Eu l-am luat ca deviză, dar modificat. «Errare diabolicum, perseverare humanum est». Pentru că nu mi s-a dat transferul, mi-am dat demisia de la zincografie și m-am angajat strungar la Uzina de tractoare, aducînd clubului muncitoresc de aici propunerea de a înființa un cineclub”. La „Tractorul” — sîntem încă în 1957 — fostul zincograf, actual strungar și viitor regizor profesionist, Elefterie Voiculescu, se bucură de receptivitatea Comitetului U.T.M. care — surpriză! — primește ca sarcină din partea forurilor superioare ale organizației să înființeze un cineclub, după modelul — altă surpriză — celui existent la rafinăria nr. 1 din Ploiești.



Aici descoperim al doilea filon al mișcării — de care ne vom ocupa mai încolo — respectiv cercurile ce „preconizau cineclubul ca o formă de popularizare a filmului: vizionarea în colectiv și discutarea filmului proiectat. Brașovenii de la „Tractorul” voiau însă mai mult: să facă film. Ei înființază un comitet de inițiativă și reușesc să mobilizeze 150 de participanți la inaugurarea oficială a cineclubului lor. Inaugurarea are loc exact în aceeași lună cu evenimentul similar de la Timișoara: martie 1958. Dar constructorii de tractoare sînt mai operativi decît ceferiștii în producerea primului film în cadrul cineclubului. Acesta e gata către sfîrșitul aceluiași an 1958, poate și fiindcă brașovenii folosesc o cale relativ mai simplă decît desenul animat în care vor persevera timișorenii: la „Tractorul”, se preferă filmul cu actori, realizat cu un aparat de filmare pe 35 mm din dotarea unei școli profesionale locale, și pelicula procurată cu fondurile adunate la reuniunile dansante ale utemiștilor.

Un om persecutat se numește aici „opus nr. 1” — un filmuleț satiric în care „persecutatul” este un muncitor certat cu disciplina de producție. Scenariul și regia aparțin lui Elefterie Voiculescu, imaginea lui Fabăbăuș Ioachim — laborant, operațiile tehnice sînt asigurate de modelatorul Ion

Simionescu, iar mecanicul Grigore Vereș este interpret principal.

✱

Știrea despre primul film realizat într-un cineclub muncitoresc se răspîndește repede în întreaga țară. Altfel de repede, încît ea ajunge de la Brașov la Uzinele din orașul Oțelului Roșu înainte de a ajunge la Timișoara, există de asemenea un cineclub muncitoresc care lucrează și el un film, fără a mai vorbi de desenul animat demonstrativ datînd de peste un an de zile. Brașovenii sînt, în consecință, cei care încep să primească scrisori de la Oțelul Roșu, Hunedoara, București, Constanța, Băicoi, Iași, Baia Mare și cinecluburile producătoare de filme proliferază, beneficiind de precedentul creat și astfel consacrat.

Între cele trei cinecluburi muncitorești — din Timișoara, Brașov și Oțelul Roșu — legătura devine curînd atît de strînsă, încît schimbul de experiență se va metamorfoza într-o primă coproducție, a cărei temă și idee este declarată din titlu: **Sarja păcii** (1963).

Triunghiul cinecluburilor muncitorești

Odata consacrată, această solidaritate a cinecluburilor muncitorești este



pastrată cu fermitate, chiar dacă inițiativa trece repede la ultimul din suita, înființat cu trei ani mai târziu decât primele. În martie 1961, responsabilul de la Oțelul Roșu îi scrie celui de la „Tractorul”: „a fost exprimată și dorința noastră de a organiza o întrunire a cineamatorilor din țară care, ti-o spunem de acum, o vom organiza fără nici o discuție în primăvara aceasta la Oțelul Roșu.”

Se preconizează că participanții la prima întrunire „vor fi, deci: trei de la Timisoara (în fruntea listei, totuși — n.n.), trei de la Brașov, trei de la București, trei de la Casa studenților (? — semn de întrebare al autorului scrisorii, fiind probabil vorba despre Casa studenților tot din București, despre care vom discuta mai încolo — n.n.), trei de la Cluj, trei de la Hunedoara, dacă dumneavoastră mai știți vreun club, rog să ne comunicați.”

Solidaritatea întemeietorilor nu e uitată nici după 18 ani, cînd Sandu Dragoș, într-un interviu publicat în Buletinul intern al Clubului C.F.R. Timisoara din decembrie 1973, face un istoric al clubului său și, implicit, o primă schiță de istorie a mișcării cineamatorilor din țara noastră. Acum el recunoaște încă o dată cardinala, înscrisă prin inițiativa noilor veniți, 1965. „Oficializarea cinecluburilor

prin Consfătuirea republicană de la Oțelul Roșu”. În același an cardinal, 1965, cineclubul bănățean cîștiga locul I în celălalt punct al triumfului inaugural, la „Festivalul A.B.C.” (Asociația brașoveană a cinecluburilor). Dacă așa ar sta lucrurile în privința cinecluburilor inițiate de cineamatori și cinefilii, nu înseamnă totuși că discuția despre înființare se încheie aici...

Pe urmele lui Canudo

„Căci, în revista „Film” nr. 5 din 1957, citim, sub semnătura absolventului Institutului de artă teatrală și cinematografică „I. L. Caragiale”, Geo Saizescu, o „cronică a cineclubului”, care începe astfel: „În seara zilei de 23 mai, la Casa de cultură a studenților din Capitală, a avut loc ședința publică de deschidere a primului cineclub din R.P.R. În prezidiul de onoare au luat loc Jean Georgescu, Ion Popescu Gopo — proaspăt laureat la Festivalul de la Cannes — Ion Bostan — regizori de film, regizorul francez Louis Daquin, Ion Cosma, Ovidiu Gologan — maeștri operatori și alții.”

Inițiativa aparține în Capitală cineastilor profesioniști și studenților de la institutul de specialitate, scopul fiind — cum se preciza în aceeași cronică — „creșterea exigenței spec-

tatorilor, cultivarea capacității de înțelegere a filmului modern (și de-abia în ultimă instanță — n.n.), dezvoltarea „amatorismului cinematografic” — respectiv realizarea de filme. Dar nici clubul lui Ricciotto Canudo nu avușese alt program, ceea ce nu l-a împiedicat să rămână în istorie ca primul cineclub. În „Gazeta cineclubului” nr. 1, semnată de studentul în filmologie B. T. Ripeanu („Film” nr. 9—1957), se face următorul bilanț al activității din vara lui 1957: „trei ședințe publice și un film realizat”, iar în „Gazeta cineclubului” nr. 2 („Film” nr. 11—12 din 1957), semnată din nou de Geo Saizescu, se dau următoarele cifre: „1800 audienți la ședințele din luna noiembrie; 180 membri înscriși; două aparate de luat vederi pe peliculă în-gustă de 16 mm și 8 mm au fost cumpărate de cineclub cu ajutorul Consiliului Central U.A.S.R.” Și se adaugă: „Dorim ca organizatorii — și mai ales suporterii mișcării cineclubiste — să pună la punct toate cele necesare unei activități practice, în primăvară”.

De ce, aflîndu-ne deabia în toamnă, activitatea practică e lăsată pentru primăvară și de ce nici un cuvînt despre primul „film realizat” (care e de fapt filmul unui absolvent al I.A.T.C.) sînt totuși întrebări de luat în considerație. Sigur e însă că cineclubul studențesc nu se consideră izolat de mișcarea cineamatorilor care a început. În aceeași „Gazetă” din noiembrie-decembrie 1957, Geo Saizescu înserează un „Salut noilor cinecluburi”: „Am aflat din ziarul „Scînteia tineretului” de înființarea unui cineclub la Rafinaria nr. 1 din Ploiești. Este de așteptat că (...) se vor crea noi cinecluburi în fabrici, școli, instituții”.

Nu există, deci, nici un motiv ca mișcarea de cineamatori să se considere, prin naștere, fără legătură cu cinematografia națională. Dimpotrivă. O dovadă că ele fac parte din același corp cultural e următoarea coincidență: anul inițierii primelor cinecluburi este acela în care se vedeau pentru prima dată concludent roadele construirii centrului de producție de la Buftea, se realiza recordul deceniului, cu nouă premiere românești într-un an, printre care **La moara cu noroc** de Victor Iliu și **Erupția** lui Liviu Ciulei, odată cu primii lauri de aur la un festival internațional — **Scurta istorie** de Ion Popescu Gopo.

Cît despre prejudecata unei opoziții între preocupările de cultură și cele de producție ale unui cineclub, ea este cel mai bine combătută de regretatul Sandu Dragoș, în cartea sa „Imaginea cotidianului” (fiindcă cel ce rămîne primul nostru cineamator a fost și un eminent filmitolog): „Nu știu cum și-ar putea imagina cineva o acțiune de alfabetizare divizată, în cadrul căreia unii învață să scrie, iar alții învață să citească (...) Este una din căile care concurează la conturarea profilului omului multilateral al societății de mine, în care — așa cum întreținea Marx — nu vor mai fi pictori, ci oameni care, printre altele, se ocupă și de pictură (scrie în continuare Sandu Dragoș — n.n.) și — am adăuga noi — nu vor mai fi cinești, ci oameni care atunci cînd au ceva de spus prin intermediul filmului, o vor face fără a fi handicapați de tehnica de cultura lor generală sau de „tainele” specificului celei de-a șaptea arte.”

Valerian SAVA

FILMUL ROMÂNESC ÎN DEZBATERE

Arta portretului

Filmul și-a construit de-a lungul
timpului modalități proprii de
impunere a portretelor în mișcare.

Filmul românesc
are și el
succesele lui importante...

Cînd Eisenstein își începea eseuul său „Abordarea dialectică a formei filmice” cu un citat din Goethe („Convorbiri cu Eckermann”) și anume: „Noi nu vedem în natură nimic care să fie izolat; totul e în legătură cu altceva care este înainte, lingă, dedesubt, sau peste acel ceva”, el oferea una dintre cheile înțelegerii deopotrivă a universului filmului și a mijloacelor de construcție ale artei cinematografice.

Cînd lui Merleau-Ponty îi dădea de gîdit afirmarea filosofiei fenomenologice în plină epocă a afirmării cinematografului, chiar dacă își interzice tentația unor raportări, nu putea nega o evidență: coincidența propensiunii către surprinderea relațiilor dintre subiect și lume, etalarea lor ținînd locul insistenței analitice și explicative. Cum subiectul se numește omul, dacă facem un „racord” între cele două trimiteri, am avea imaginea neîntrepruței, derutantei, tensionatei legături dintre „totul” și acel „altceva care este înainte, lingă, dedesubt”..., legătură care ne poate conduce măcar o bucată de drum pe urmele „scrierii” portretului uman în film. Conștient că nici o aglomerare de prim și gros-planuri nu va putea concura, în absolut, condiția picturii („rama este centripetă — spune André Bazin — ecranul — centrifug”), că nu-și poate transfera, decît cu mari riscuri, artileria verbală (caracterul ireversibil al lecturii cinematografice îi distorsionează și intenția și efectele), filmul și-a construit, de-a lungul timpului, căi și modalități proprii de impunere a „portretelor în mișcare”. Chiar cînd își apropie anumite strategii narative specifice literaturii, cinematograful — ne gîndim, desigur, la cel cu ambiții creatoare — cîștigă pe teren propriu. Din această perspectivă unele căutări cristalizate în spațiul filmului nostru în ultimii ani, ni

se par vrednice de zăbovire în preajma lor.

În ultimele sale filme Dan Pița investeste portretul cu întreaga forță de susținere a unor pietre de temelie. Secretul personajelor se află însă în anumită complicitate și complementaritate, unul nu poate fi înțeles în absența altuia și, mai mult decît individualități umane, eroii par a întruchipa o idee luminată, succesiv, din unghiuri diferite.

Pantelimon și tovarășii săi din **Dreptate în lanțuri** dau semnalul sfîrșitului legendelor. Cavaleri ai crepusculului, înveșmîntați hilar, cu haine de nici unde și nicicînd, tirăsc după ei un destin ce semnifică înseși modalitățile de destrămare a poveștii: senin, protagonistul trece direct în legendă — într-o legendă a cărei moarte o cunoaștem — un altul sfîrșește în delatțiune iar al treilea — în sinucidere. Liberi cu adevărat nu sînt decît Pantelimon și cel aflat mereu în căutarea morții (reamintim „rivna” cu care Claudiu Bleonț descoperea instrumentele anihilării: un cuțit, un cap de sfoară etc.) pentru că ei își cunosc și propriul sfîrșit și pe cel al istoriei lor, în timp ce trădătorul forțează destinul. Prin intermediul psihologiei portretului, autorul meditează asupra unui timp anume.

Într-o modalitate oarecum asemănătoare, Dinu Tănase, cel din **La capătul liniei**, face loc ideii de iminență a dramei pe măsură ce, paradoxal, apetitul ludic al lui Cicea se subțiază și măștile încep să fie alungate. Baia-tul care se ascundea tot timpul în spatele ochelarilor și al unor improvizatii histrionesti pierе „la capătul liniei” ce ar fi trebuit să-i aducă salvarea, disperarea giumbușlucurilor sale fiind sau deloc sau tîrziu înțeleasă. Saltimbanc tragic, eroul interpretat de Dan Condurache își îngaduie toate acele înscenări pentru a se convinge

În culori pastelate,
nostalgia tinereții
(Marina Procopie)



Cu nobilă eleganță, în umbra (și strălucirea) marelui portretist (Luchian cu Ion Caramitru)



Dintr-o privire, sugestia unei dramatice biografii (Dincolo de pod cu Irina Petrescu)

parcă, de propria-i libertate. Mai virtuos sau tovarăș de drum, Crișan, îl acceptă, dar fără străduința totală a prieteniei, ceea ce echivalează cu o mină când nu mai era nimic de făcut.

O altă ipostază a portretului cinematografic să-i spunem, „bun conducător de idei” este cea a autorilor pentru care universul în care trăiesc personajele are o subtilă funcție premonitorie. Deslusirea unei psihologii se face nu prin descrierea unui traseu comportamental și nici prin confruntarea cu acumulările evenimentale, ci prin sugestia participării întregului spațiu în care se află personajul, la un moment dat, la clipa lui de viață. De aceea, în filme ca cele ale autoarei totale Malvina Urșianu, ochiul trebuie să cuprindă cu necesitate, chipul, mișcarea personajelor dar și obiectele, ambianța, trebuie să fie exersat întru vigilență pentru a nu scăpa fluxul misterios dintre „subiect și lume”. Zaza, protagonista din **Pe malul stîng al Dunării albastre** face cunoștință cu istoria într-un cavou pe care îl vizită nu din pietate, ci pentru a recupera cîteva lucruri de preț. Derizoriul existenței sale, al incapacității de a înțelege cui îi bate ceasul („păi, ce furtună să vină?”) este alimentat continuu, de la felul cum coboară o scară, ca o vizibilă intrusă, pe sub ochii obsedantelor, străjuitoarelor „tablouri ale familiei”, la generalizările submediocre („păi, cine nu are necazuri?”) pînă la ieșirea finală din scena

ducînd, cu ea, un obiect găsit „la întîmplare”, aceleași cu sfeșnicul recuperat la început din cavou, scut derizoriu și el, cu care întîmpină o altă istorie.

Pe firul aceluiași observații, traiectoria caracterologică a personajului Emil Codrescu din **Adela** se înscrie între tentația imposibilului și acceptarea realității, stări deconspirate treptat prin anumite acțiuni ale celui panicat de ideea bătrîneții. Ambiguități azvîrliri în saua calului, încercările repetate sînt, de fapt, ultima provocare aruncată naturii, ceea ce urmează fiind o lentă instalare în renunțare, o tristă consimțire a morții timpului, a celui timp dat fiecăruia. Îmbrăcînd în giulgiuri albe, împreună cu Adela, toate ceasurile casei pe cale de a fi părăsită, protagonistul se desparte, irevocabil, de iluzia tinereții.

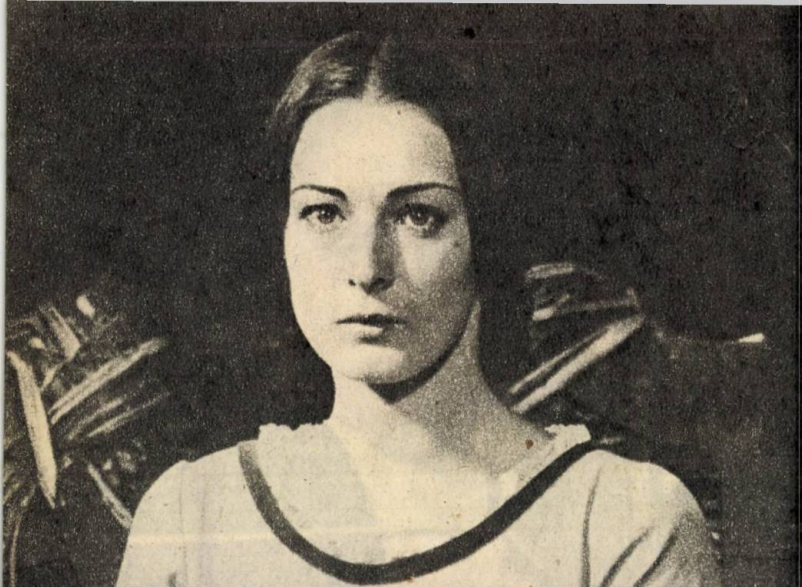
Mereu pe fugă, alergînd în căutarea unei identități dorite dar nedesluite, oameni cu psihologia în formare, eroii filmelor lui Mircea Daneliuc nu pot sta locului pentru că nu au aflat, deocamdată, căruî loc aparțin. Proiectarea lor într-un spațiu sau altul pare întîmplătoare, în orice caz este voit nerelevantă pentru biografia lor abia încropită, de aceea, de cele mai multe ori, personajele străbat acțiunea într-un vehicul ce-i poartă de ici-colo, docil și indiferent. Eroina din **Proba de microfon**, debusolată,

naiv-sfidătoare dar și profund vulnerabilă, încearcă să-și ascundă deruta în anonimul trenului, pierdută printre călători neștiuți.

Ceea ce o face reperabilă este nu atît ținuta ostentativ „la zi”, cît fragilitatea de vieteate hăituită a Torei Vasilescu, semnul distinctiv al portretului ei interior datorită căruia o vom descoperi repede și atunci cînd, „cumințită”, „asezată”, avînd toate datele exterioare ale resemnării, încearcă să se „topească” într-un fluviu de oameni.

Portretul? Sufletul adus în prim plan

Nu numai „cărțile vorbesc între ele” cum este încredințat Umberto Eco, dar și filmele conversează, peste timp, cu paginile de literatură. Este de ajuns să întîrziem puțin, asupra peliculelor lui Gopo, pentru a ne da



Fiica „Marei” lui Slavici, în interpretarea romantic-modernă a Mariei Ploae

seama de libertatea, nu de puține ori fermecătoare, cu care ecranul se joacă de-a povestea demult știută. Cineastul citează din Rostand și din basme făcând cu ochiul, personajele sale definindu-se în măsura în care se prind în hora convențiilor. Timidul, poeticul protagonist din *Galax* refacă, în epoca automatizării, pariul lui Cyrano, Zina și Zmeul din *Rămășagul*, cu apariția lor de ființe cosmice se străduiesc să nu-și contrazică originea de personaje de basm, eșecul savuros previzibil și repetat fiind în-susii motorul ce pune în acțiune resorturile personalității; Florin Piersic, Zmeu plictisit, cunosător dezabusat al propriului destin („am ajuns la pagina a doua, mă duc să mă fac de ris”), Angela Similea, „zina bună” cu program strict de acțiune, eficientă și programatică, „citesc” basmele la ve-

dere, în registrul împăcării realismului cu fantezia.

Lectura, de o modernitate șocantă, a textului literar, dar petrecută în regimul gravității, i-a mijlocit tinărului regizor Șerban Marinescu un debut de excepție și lansarea unui personaj cinematografic care, datorită și interpretării lui Remus Mărgineanu au atras, încă o dată, atenția, asupra largilor posibilități ale cinematografului de a se rosti în privința alcătuirii, portretului uman. Stoicea din *Moara lui Călfar* nu se lasă „atins” de nici o stare susceptibilă de a fi judecată sub o incidență psihologică. El nu este altceva decât un perfect instrument al mitului, un executant al unui ineluctabil program demonic. Pe măsură ce îl înfăptuiește, etapă cu etapă, chipul lui Stoicea se modifică abia perceptibil în ciuda schimbării însemnelor exterioare, a trecerii dintr-un costum la altul, adecvat condiției sociale; personajul nu se ascunde sub o altă mască, cum s-ar putea crede, ci se dematerializează de orice individualitate umană pentru a fi doar un lăcaș al forței răului. Cred și acum, la mai bine de doi ani de la premiera filmului, că performanța estetică a autorului și a interpretului va rămâne, multă vreme, greu de ajuns din urmă.

Între polul descriptionismului și cel al textualității — după cum am încercat să notăm cinematograful nostru nu este străin de această din urmă cale — incap, fără doar și poate, nemăratele alte procedee de portretizare, unele realmente valoroase și relevante. Dacă ne-am oprit asupra unor momente figurate de filmele și autorii amintiți în rîndurile de față, am făcut-o, desigur, și din imposibilitatea cuprinderii exhaustive dar și din conștiința necesarului popas — cu riscurile însoțitoare — într-o zonă unde limitele cinematografului sînt mai tenece puse la încercare.

Magda MIHĂILESCU

CUM PVESTIM ÎN IMAGINI

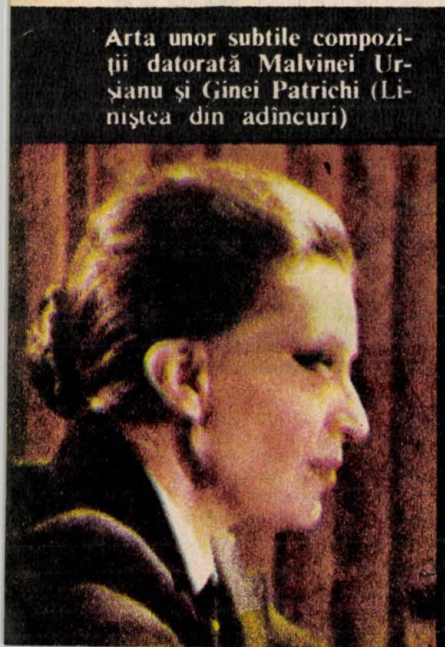
Primul aparat de filmat a fost ochiul. Ochiul omului, trebuie precizat imediat și chiar dacă albină (sau peștele) are un organ vizual mai bine pus la punct, perfecționat și adaptat necesităților supraviețuirii biologice doar omul e acela care posedă capacitatea „tehnică” de a prelucra într-un mod special, „superior”, informațiile și datele preluate optic. S-ar putea ca un biolog să ne contrazică și să facă elogiul ochiului și gândirii cine știe cărui coleopter, dar nu despre asta este vorba. Așadar să trecem repede la ceea ce ne interesează și ne atrage irezistibil, aici și acum: aparatul de filmat. După primele zile (luni, chiar ani) de data aceasta îndejuns de bine explicate faceri-modificările și descoperirile, cercetările și invențiile s-au succedat cu repeziune în ordinea aventurii vizuale și dialogului cu vizibilul încît azi, după modesta noastră știință, putem afirma fără rețineră ca cinematografia este nu numai cea mai tinără, dar și cea mai tehnicită — fapt compensatoriu — dintre arte.

O artă, care, chiar dacă trăiește prin personalități „egotiste” a fost și a rămas expresia travaliului colectiv, regimul ei de lucru fiind obligatoriu nu cameral (în sens muzical), ci simfonic (adică spiritul de echipă complexă care animă, face și drege etc.)

Filmul (aparatele, din ce în ce mai multe și mai zăpăcioare + oamenii ce le minuesc) a tot cules doar imagini (la început) pe care le-a fixat trecînd de la bucuria ineditului și entuziasmului oricărui început, precum acel faimos *Strănut* de patru secunde (care nu e din Cehov nici din Rebreanu, dar îl putem considera, dacă tinem morții) pe care apoi le-a redat lumii, la început să se bucure și apoi să se îngrozească (*La Sosirea trenului în gară* la Clotat spectatorii mai sperioși se ridicau din fotolii) la încercare nervilor celor de azi cu ajutorul rechinului electronic al lui Spielberg, făcînd publicul să parcurgă toată gama de stări și și sentimente posibile. După disponibilitățile fiecăruia, bineînțeles „cu materialul clientului”.

Și încet, încet, filmul a început să povestească. Ca în „1001 de nopți”, Halima sau alte povești mai mult sau mai puțin orientale. Fel de fel. A trecut de la realitate la ficțiune, de la documentar la artistic, de la scurt la lung metraj, ca în literatură de la schiță și nuvelă la roman.

Și aparatul de filmat (minuit, repetam ca să nu se uite, de oameni și nu de rinocer) a început să adune și să prelucreză imaginile (montajul etc.) să afle o semnificație dincolo de imagini, să povestească la început — aventura asta a povestirii a durat și mai durează încă chiar dacă se exprimă alt-fel — dar apoi să-i (și) oblige pe spectatori nu numai să urmărească ce se întîmplă pe ecran, dar chiar să participe la evenimentele din film, realizatori, eroi, și spectatori



Arta unor subtile compoziții datorată Malvinei Urșanu și Ginei Patrichi (Linștea din adincuri)

Această „Halima“ a secolului XX: Cinematograful

afându-se laolaltă. Echipa de filmare (adică naratorul omniscient și omnipotent coborînd din turnul lui de fildeş și beton armat sau, mai bine zis, urcînd din subterana lui ascunzătoare „demiurgică“ pe ecran, demistificîndu-se, punîndu-se într-o postură mai omenească spre uimirea („Dumnezeu

**În filme
ca Meandre,
Filip cel bun,
Mere roșii,
și în
cîteva
documentare
se poate
vorbi
de
un nou
„autenticism“**

e mort, dar, priviți, regizorul e viu!“) spectatorului ce devine beneficiar, dar și producător (de sensuri) adică participant nemijlocit la procesul de producție cinematografică (S-a întimplat chiar la Cannes '86 în și cu **Trandafirul roșu** din Cairo, surpriza lui Woody Allen).

Si dacă „adevăratul mesaj e mediul însuși“ atunci aceasta aparentă învalmasală se explică foarte simplu: din nevoia de **fresc, naturalețe și autenticitate**: am mai spus-o și repetăm: în film ca și în literatură, ca și în viață. Programul nu e nou, vechi de cînd omenirea ce nu avea conștiința priorităților, dar a fost mai clar elaborat și răspicat exprimat (pentru noi, cel puțin) de către Camil Petrescu, marele nostru muncitor intelectual, poet și dramaturg, romancier și ziarist, director de teatru și redactor șef de revistă, teoretician și filozof, unul dintre cele mai complexe personalități ale vieții culturale românești.

Căci cinematografia (ca și literatura, tehnologia sau sportul, să zicem) a evoluat într-un proces organic. Una era **Țigăncușa de la Iatac** — în care debută ca actor maestrul Jean Georgescu („Citeodată mă simt sin-

gur. Știi cînd? Cînd dau de oameni prosti. Și peste oameni răi. De altfel prostul e și rău.“), și alta e **Întunecare** a lui Alexandru Tatos după romanul lui Cezar Petrescu: le despart (nu numai) 60 de ani ci citeva (bune) decenii de mentalități (mode, școli, structuri cotidiene, evenimente social-politice, tehnici, războaie mondiale, idei; pină și sensibilitatea — umană — presupusă eternă și imuabilă și-a modificat coordonatele, etc.).

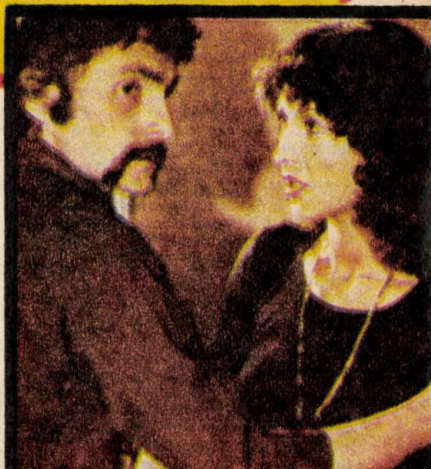
Și dacă în literatură lucrurile s-au mai limpezit (aparent, partea nevăzută a aisbergului e încă mare) în filmul românesc schimbările (din acest punct de vedere, desigur) sînt în curs. Avem însă citeva puncte de reper (solide) care ar putea să ne susțină argumentația: de la **Duminica la ora șase** la **Meandre** și documentarele lui Mirel Ilieșiu, de la **Secvențe** și **Mere roșii**, **Filip cel bun** la **Aflați despre mine...** al unui (tînar încă) documentarist Adrian Sirbu, piesă de rezistență pentru „noul autenticism“ al cinematografului românesc. Sînt doar citeva titluri dintr-o listă mai lungă.

Poate că aici ar fi bine să amintim și alte producții ale cinematografului polonez, precum **Cuțitul în apă** sau **Structura cristalului**; cehă — **Dragostea unei blonde**, **Crăciun cu Elisabeta**, **Asul de pică** sau în repertoriul Noului film german, **Toboșarul** al lui Schlöndorff sau **Căsătoria Mariei Braun** a lui Rainer Werner Fassbinder (regizorul care „învaluipe filmele lui într-o irepetabilă aură de spontaneitate cu o înaltare în timp și cu o instalare în spațiu rar întîlnite, vecine cu banalitatea, dar iscînd o nouă esență de firesc, de cotidian, muiață în misterul artei“).

Ajunși aici am putea să ne întrebăm, încercînd să ne închipuim ce „părere ar fi avut Camil Petrescu despre **Kinoglaz**-ul lui Dziga Vertov — acel „cine-ochi“ realizat în 1924 în care, mai mult decît filmul în sine credem că l-ar fi încîntat pe scriitorul nostru idelle și programul unui spirit tot atît de neliniștit și însetat de real, de palpitul vieții adevărate.

„Important și esențial ne apare cinematograful ca senzație a lumii. Principala constatare: cum trebuie plecat pentru a explora haosul fenomenelor vizuale și a realiza o senzație a spațiului; aparatul de filmat folosit drept **cine-ochi** este cu mult mai perfect decît ochiul (...) Cine ochiul percepe și înregistrează ideile altfel decît omul. Noi, pină acum, am violentat aparatul obligîndu-l să copieze munca ochiului nostru. Îl vom sili să acționeze într-o direcție opusă, cit mai departe de imitație.“

Adept al filmărilor „directe“ echivalentul scrisului spontan și necontrolat, anticalofil, promovat de Camil Petrescu, Vertov a practicat autenticis-

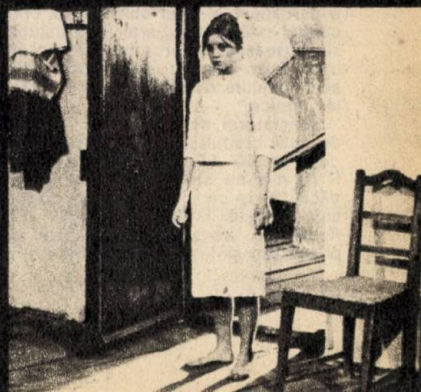


Un nou ritm al „cinepo-vestirii“ (*Proba de microfon de și cu Mircea Daneliuc și Tora Vasilescu*)



Cînd forța vieții depășește forța imaginației (*Secvențe de Alexandru Tatos, cu Emilia Dobrin Besoiu*)

Între clasic și modern (*Pădurea spînzuraților de Liviu Ciulei cu Ana Szekles*)





mul camilpetrescian într-o perioadă când schematismul artificiosului și idilica minciună (cinematografică) mai făceau furori. Erau anii de avânt (și concurență acerbă) ai noului industriei: filmul încă nu devenise artă, (dar deja) era o industrie. Într-un articol din **Rampa** (18 aprilie 1931) Camil Petrescu lua peste picior moda amoroasă și apăra adevăratul cinematograf împotriva unor atacuri (mai vechi) ale lui Anatole France, sau mai noi ale lui Duhamel, argumentând prin firescul și naturalitatea unei actrițe — atunci abia la început de strălucitoare carieră, ce spargea canoanele jocului facil și sentimentalismului comercial, lansând „moda sufletului” adică abordarea unor semnificații mai adânci. Despre Greta Garbo scria Camil Petrescu, cel care aprecia psihologismul unor dramaturgi nordici ca Ibsen și Strindberg, dar, ciudat, respingea cehovianismul, considerat fad și anost.

Camil Petrescu, cel care făcea distincție între artă („care nu există, e doar un termen categorial”) și creație artistică („nu poate fi decît spontană, dacă este creație autentică”) ar fi apreciat — poate a fi făcut-o, dar nu am găsit consemnat nicaieri — tehnica folosită de Vertov. Cam tot atât de mult ne-ar interesa să știm dacă autorul **Substanțialismului** a citit „Străinul” lui Camus sau a văzut **Nanuk-ul** lui Flaherty și **Crucișătorul Potemkin** (prezentat la București la începutul anilor '50...) în încercarea lui de a proteja gustul public de agresiunile fals-idilice, vulgar-comerciale, indușoșător-melodramatice cu toată energia și buna credință. „Scrii cu singele și cu nervii tăi sau nu scrii deloc...”, arta fiind considerată — și nu credem că teza ar fi depășită astăzi — un „formidabil mijloc de pătrundere al sufletelor omenesti, acolo unde știința nu poate ajunge și cu rezultate exprimate așa cum știința nu le-ar putea exprima.”

Iar peste ani, în 1986, citim mărturiile unui cineast, regizorul Alexandru Tatos: „Cred că realitatea cea mai reală în cinema este realitatea filmului (...) În **Secvențe** eu am vrut să demonstrez că realitatea din jurul nostru este mult mai copleșitoare, mai diversă, mai complexă decît o putem cuprinde în filmele noastre. Totuși, așa face acum un alt film în care mijloacele de realizare tehnică, adică tot ce pare extrem de artificial, privit din afară să dezvăluie în rezultatul final o realitate care poate fi mai puternică, mai impresionantă decît cea pe care o percepem în mod obișnuit. Și cred că aici este secretul artei, al artistului: să reușească să surprindă, să confere unui fapt aparent banal potențele, semnificațiile generalizatoare pe care le implică.”

Spectatorul de azi nu mai este atât de naiv, credul și inocent precum cel de acum 50—60 de ani. Nu mai poate fi (și nici nu credem că vrea) să fie păcălit; i se cere în schimb să contribuie el însuși la film nu doar cu „sufletul” și „sensibilitatea” (adică să pîngă sau să leșine), ci să gîndească.



Gestul-simbol al duhului (pierzător) al aurlui
(Lada de Dan Pița)

Trecerea de la spectacolul-divertisment. („Am fost și io cu nevasta-mea la film, n-aveam ce face ieri seară...”) la filmul de idei, vine în întîmpinarea doleanțelor omului contemporan care își găsește mijloacele adecvate pentru o evadare din presiunile cotidianului își ia bilet de intrare pentru joc și vis ecranul alb oferindu-i șansa-sau măcar iluzia acesteia-pentru ieșirea dintr-un sine mecanizat, automatizat pasivizat, el, omul, încercînd să participe activ la o lume în și din care și el face parte: să treacă de la o stare de martor indiferent, la o participare activă.

Interesant cum aceea „ogîndire obiectivată” de care pomenea Camil Petrescu apare în „obiectivitatea” (Sachlichkeit) vericității promovate de Noul Film German. „Tocmai pentru că filmele nu dublează (nu copiază) realitatea, cum credeau frații Lumière, trebuie să statornicim ce este adevărat pentru film (autenticitatea). Tocmai pentru că filmul este ficțiune, nu are voie să înșele, să amăgească, prin elementele sale, lată esența oricărei atitudini, a oricărei conduite care vrea să supraviețuiască”. De aici angajarea morală a cineastului, a aparatului de filmat, a întregii echipe de realizatori și implicarea ei în realitatea plurivalentă a lumii contemporane. Nu pur și simplu o opțiune formală, „artistică”, ci una morală.

Ce nota Camil Petrescu în **Tara** din 13 aprilie 1921: Aș fi putut să fac, artă pură acolo. (la București, B.H.). Unii critici literari au găsit de cuviință ca așa avea oarecare aplicare pentru scris. Aș fi putut să mă închid într-un turn de fildeș și să stau cu ochii în albastrul cerului.

Nu pot s-o fac.

E greu cînd ai 27 de ani și cînd în jurul tău se petrec cele ce se petrec și te retragi în turnul artei pure.”

Iată cîteva prezumții și un punct de vedere despre film și literatură. Credem că cinematografia românească este pregătită pentru noua ei vîrstă, cea a „noului autenticism”

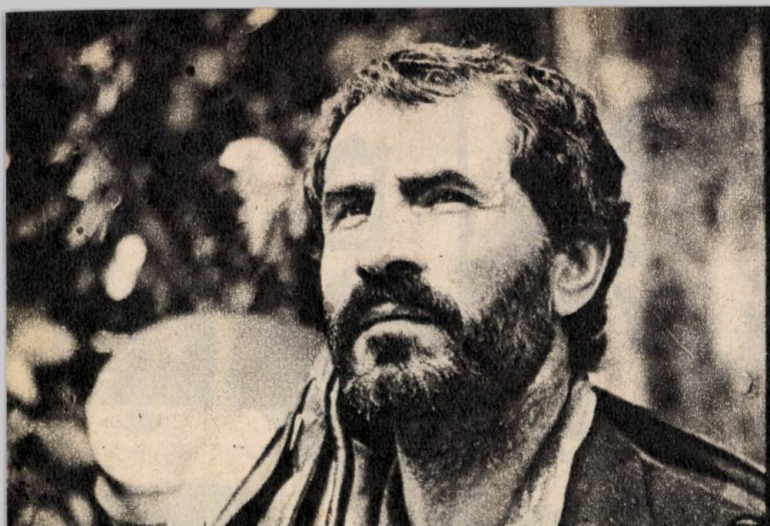
Bedros HORASANGIAN

Lectura

Cinematograful românesc a descoperit plăcerea de a povesti în imagini încă de la cele dintîi afirmări ale sale în context autohton și, măcar prin cîteva din operele reprezentative pe plan internațional, a avut de fiecare dată în vedere experiențe similare. Inevitabilele raportări la valorile momentului respectiv, ale unor autori sau cinematografii considerate a da tonul inovațiilor.

Se consolidează, în timp, un anumit sentiment al narațiunii filmice pentru ca, de la o vreme încoașă, să remarcăm ceea ce am putea numi **constința textului filmic** la unii cinești români. Poate că nu într-un almanah e locul cel mai nimerit să intrăm într-un teritoriu critic atât de pretențios. Vom schița așadar doar în treacăt cîteva direcții.

Teatralitatea trădată așa am putea defini o experiență despre care criticii au scris adesea, oprindu-se asupra problemelor de depășire a puternicei teatralități ce amenință să marcheze, de regulă, structura ecranizărilor din Caragiale. În **O noapte furtunoasă** (1943) Jean Georgescu nu numai că și-a salvat filmul de la o posibilă doar onestă și fidelă transcriere vizuală a comediei, dar a găsit rezolvări inedite pentru o epocă în care teatrul filmat din fotoliul lui Méliès ori „teatrul conservă”, în maniera unui Marcel Pagnol, făceau încă destul prozeții. Noutatea viziunii vine din puterea revelată a germinării textului teatral într-o filmicitate de natură reconstitutivă, nu însă în literă, ci în spirit. Cineastul evocă ambianța epocii. Ambția este de a conferi subiectului coloratura sociologică din care s-a ivit peisajul uman al comediei. Orizontul de viață



Obsesia înăvuirii, între real și fantastic
(*Moara lui Călfar* de Șerban Marinescu cu Remus Mărgineanu)

vizualului

trimite lumini în „scena ecranică”, dacă se poate spune așa. Spațiul „off” participă prin sugestii puternice cînd comportamentale (Tircădău), cînd de o nonsențitate căreia i se caută mereu echivalente filmice, în respectul ascensiunii conflictului, al acumulărilor de tip dramaturgic. Mai mult, în câteva rînduri — și am în vedere mai ales finalul —, regizorul își ia libertatea de a privi dintr-un unghi ce nu se mai identifiă docil cu acela al autorului textului literar, într-o viziune evitînd subiectivitatea, printr-un plonjeu fixînd lumea lui Caragiale, spre a se detașa imediat de aceasta printr-o inspirată formulă situată la nivelul, deocamdată, al cadrului.

Articularea narativă. Cinematograful nostru nu se poate spune că s-a hazardat în divagații imagistice. Cu o seriozitate de luat în seamă, Victor Iliu teoretizează, aplicîndu-și propriile observații, legate de capacitatea noii arte de a articula semnificațiile derivîndu-le din necesitatea de a vizualiza „invizibilul”. Respectiv microstructura universului psihologic, încercîndu-l afectivă evidențiată în relațiile dintre personaje, relații devenite importante la nivelul mișcărilor de aparat, al rîndurilor între planuri și secvențe. **Moara cu noroc** (1957) reprezintă un argument al celor de mai sus.

Polimorfism vizual. Pasul înainte făcut de Iliu constă, de fapt, în investirea semnului filmic cu o funcție stilistică, de unde și mulțimea figurilor de stil, a sinecdocilor și metonimiilor indeosebi. Ele pot fi reperate atît în filmul citat cît și în **Comoara din Vadul Vechi** (1964) și chiar în documentarul **Scrisoarea lui Ion Marin către „Scin-**

teia” (1949). Narativitatea își asumă prin aceasta o structură artistică, ceea ce nu e deloc puțin. Prin arta de povestitor baroc, de o bogăție spectaculoasă și în egală măsură riguros desfășurată, Liviu Ciulea conferă filmicitate și fluentă imaginii ecranice, decupînd în spiritul unui polimorfism activ. Filmul depășește cadrul spectacolului căruia i se găsește o reușită ecuație vizuală, spre a integra în dinamica acesteia un univers existențial. Conflictualitatea de tip exterior, careia îi corespund anumite modalități de stil în filmele lui Iliu, apare la Ciulea infuzată într-o multitudine de elemente de varii naturi, între care decorul joacă unul din rolurile importante, dar, apare, mai ales, în configurația narațiunii filmice cu simetriile ei (**Pădurea spinzuraților**), cu jocul elipselor și lait-motivelor (reflectorul, stop-cadrul, spinzurațarea), în ansamblu printr-o armonie de tip nou a narativității.

O filmicitate a trezirii conștiinței. Dacă am studia relația dintre personaj, ca principal purtător de semnificație al unei structuri narative, și modul de organizare a materiei epice, am putea remarca la filmele generației 1970 (Pița — Daneliuc — Tănase — Tatos — Gulea) conștiința unei lecturi a lumii ca univers vizual. În spațiul acestuia personajul nu mai evoluează, cu precădere, prin consumul de factologie. Autorii consideră esențială o viziune relevînd, cultivînd accesul la semnificație al personajului și, prin aceasta, producînd meditații filmice și nu doar povești. Nu e întîmplător că tocmai filmele care lansează modernă viziune reprezintă parafraze la „povestea cu tilc”. Atît **Nunta de piatră**, **Duhul auruului** (Mirza și respectiv Lada) creează o tensiune morală într-un spațiu tragic. Semnificațiile provin dintr-un fond paremiologic, încercînd de energii sublimite. La Pița story-ul se înrămăază în alt story, celălalt episod cadrează personajul direct în morala fabulei, prin mult citatele „cadre în cadru”. Mircea Dane-

liuc reasează povestea din **Niște țărani** de Dinu Săraru pe un schelet narativ din a cărui magmă personajul iese la suprafață încetșat, căutînd o limpezire sub raportul conștiinței sale avide să înțeleagă și mersul ei înainte (**Vinătoreea de vulpi**). Cu o dinamică precipitîndu-se elocvent, rezumă sensul filmului și personajul ziaristului din **Ediție specială**. Dinu Tănase dă în **Doctorul Poenaru**, dar și în **Întoarce-te și mai privește o dată** citeva remarcabile probe de cinematograf al narativității semnificative.

Ritualitatea narativă din **Secvențe** de Alexandru Tatos, precum inseratul reluat al cadrului cu Radu Comșa scufundîndu-se în apa mării, din **Întunecare** de același autor, urmăresc să direcționeze povestea pe un traiect al relevării adevărului și, implicit, al sublinierii crizei de conștiință a personajului. Aceeași nevoie de înțelegere atestă și personajele din **larba verde de acasă** de Stere Gulea deși structura filmului e în notă tradițională, fără etalarea unor propensiuni către modernitatea organizării planurilor narative.

O continuitate de preocupări pe linia improspătării concepției asupra narațiunii filmice, ar putea-o argumenta unul din filmele ultimului val, **Moara lui Călfar** de Șerban Marinescu. În ciuda impresiei de „sobrietate” a stilului. Filmul se folosește de „coperti”, căutînd însă o soluție de record între acestea. Așa încît „începutul” și „sfîrșitul” nu fac doar să rimeze, ci să conducă la o transcendență a semnificației, ridicare a semnificației spre un etaj superior, cineastul reușind să facă să vorbească (în numele personajului principal, Stoița, preadornicul de îmbogățire „ilicita”) tocmai alternanța dintre real și fantastic.

Desigur, problemele narativității în filmele noastre nu tîn numai de prezența personajului în punctul cel mai bine luminat al poveștii, ceea ce ar înlesni o necesară interpretare lucidă a lumii. Aspectele sînt mai diverse. Experiențele altor autori par să anunțe o largire a gamei de mijloace în direcția pitorescului (Ioan Cărmăzan).

Documentarul ca ficțiune. Cine a văzut filmele semnate de Ovidiu Bose Pastina, Tereza Barta, Adrian Sirbu, Laurențiu Damian, Sabina Pop, tineri regizori de la „Sahia”, autori, deci, de filme documentare (exceptînd debutul Terezei Barta cu **Vară tîrzie**, sugestiv pentru preocuparea față de structura povestirii) va înțelege ca filmicitatea nu e doar o problemă de story, de „depanare” a subiectului. Apare la ei, cu claritate, interesul pentru latura de ficțiune, de creație. A imagina structura artistică a unui document, a unui fapt de viață, a devenit un echivalent al autenticității creatoare, iar nu o taxă a ilustrării cu fidelitate.

Trăim momentul unui curent creator în cinematograful tînar. Și despre efectele novatoare benefice ale acestuia, vom fi obligați cîndva să ținem seama.

Ioan LAZĂR



E lumea unui crepuscul văzut de Ioanide, personajul lui Călinescu și Dan Pița (cu Olga Tudorache)



E lumea Fefelegăi lui Agârbiceanu văzută în *Duhul auru-*

Un decor e o lume

Un personaj = un om. Cu bune și rele, dar mai ales cu felul lui (și numai al lui) de a merge, de a vorbi, de a-și aprinde țigara, de a rîde, de a ține miinile în buzunar, de a-și potrivește o șuviță de păr. Felul său propriu de a se enerva sau de a tăcea.

Un personaj = o idee. El s-a născut ca argument al unei demonstrații, sensul vieții i-a fost determinat înainte chiar de prima secvență a scenariului, încă din sinopsis. Dar în povestea imaginată de scenarist, personajul nu are încă datele sale inconfundabile, care vor face ca egalitatea să funcționeze dublu, un personaj = o idee = un om.

Se spune că personajul începe de la costum. Sau de la machiaj. Ne asumăm riscul de a spune că personajul „începe” de la regizor. El este primul care vede un anumit actor (la modul ideal, unul singur și numai pe acela) în pielea personajului schițat în scenariu. Regizorul e primul care-l „vede” mergînd, rîzînd, mîncînd, lîmbînd.

Încercați să vă imaginați un personaj oarecare, o plămuire. El va pluti în vid. Îl veți plasa automat într-o ambianță anume: acasă, pe stradă, la serviciu, într-un parc...

Tot astfel regizorul, în acea primă luare în posesie a scenariului, își imaginează personajele cu toate determinările, în primul rînd ambiantele în care vor evolua etc. Simplu, veți spune. Într-un film inspirat din actualitate — decoruri „ca-n viață”, într-un film istoric — reconstituirea „de epocă”, scenografului — cale liberă! E și nu e așa simplu, (chiar deloc). Pentru că ambianța, decorul respiră aerul pe care-l respiră acel personaj.

Spune-mi
în ce ambianță
trăiești,
ca să-ți spun
cine ești

Așa cum o casă spune multe despre locatarii ei, chiar în absența gazdei, tot astfel, fiecare element de decor trebuie să conțină, dincolo de menirea strict funcțională, dictată de dramaturgie, o iradiantă putere de sugestie. Vin apoi lumina (eclerajul), mișcările de aparat, încadratura, toate laolaltă valorînd decorul și mișcarea personajului, investindu-le cu semnificația dorită de regizor în fiecare plan al filmului. Iată de ce, vorbind despre decorurile unui film, așa cum apar ele de pe ecran, vorbim de fapt, tot despre imagine, despre regie, disocierea fiind nu doar anevoioasă, dar și neavenită.

De neuitat, atmosfera

De multe ori reținem dintr-un film ca pregnantă, atmosfera. **Moara cu noroc**, **Pădurea spinzuraților**, **Nunta de piatră**, **Felix și Otília**, **Tănase Scatiu**, **Croaziera**, **Întoarcerea lui Vodă**

Lăpușneanu, **Să mori rănit din dragoste de viață**, **Adela...** sînt doar cîteva din filmele ce nu pot fi povestite fără a vorbi mai întîi de „atmosfera” de „stare” cu care erau impregnate de la primul la ultimul cadru. Iar pentru a ne opri la un exemplu din recentele noastre producții, în **Bătălia din umbră** imaginea pe ecran lat în tonalitate sepie, de fotografie veche, învalua personaje și locuri în ceața unui timp revolut, creînd o unitate de ton și sugestie între interioare și exterioare, această atmosferă aburită și tensionată a unei încleștări din umbră — în anii primului război mondial — fiind și reușita certă a filmului.

Dincolo de valorile plastice ale imaginii, cadrul scenografic al acestor filme împlinea ceea ce profesorul Victor Iliu cerea de la orice decor de film: „A marca „situația” în lumea personajului, relațiile lui insolite cu realitatea înconjurătoare, tonalitatea lui (sau tonul, timbrul, vibrația lui) în ansamblul de semne în care trăiește, se mișcă, prin care trece, „care-l terorizează sau îl devorează”.

În caietele de regie ale lui Victor Iliu e notat în perioada de pregătire a **Morii cu noroc**: „De stabilit cheia plastică a fiecărei scene și secvențe”. Să reamintim planurile de început ale filmului, tulburătorul și neliniștitorul peisaj pierdut în ceață, un loc și o atmosferă prevestind dramatic evenimentele ce vor urma. Sau dificultele travelinguri, mișcări înainte și înapoi, în care lumina acoperă și descoperă ungherele hanului, într-o savantă artă a clareobscurului, urmînd înfruntările personajelor, dinamica stărilor sufletești, dezvăluirea gîndului ascuns al bănuiei și al mistuirii pătimate.



lui (cu Leopoldina Bălănuță)



E lumea lui Lăpușneanu recreată cinematografic de Malvina Urșianu (*Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu* cu Silvia Popovici)

Opera de o limpezime și severitate clasică, **Moara cu noroc** este filmul care face deschiderea spre o expresie cinematografică a eposului românesc, spre o racordare a cinematografului la valorile etnice ale tezaurului de arhaicitate românească. Sugestia va fi preluată peste ani și valorificată în **Nunta de piatră** și **Duhul aurului**, în **Ochi de urs**, în **Întoarcerea din iad** (pentru a ne limita doar la câteva frapante exemple).

Venind dinspre o
moară cu noroc

Casa cu încăperile reci, decor auster, parcă încremenit odată cu înmulțirea crucilor în cimitirul din curte, steampurile, dealurile cu pietriș alb pe care silueta femeii în negru, alături de, calul de povară pare a înfăptui un drum sisific, totul filmat într-o lentoare de ritual, în încadrături hieratice, potența tragismului personajului Fefelega (în interpretarea memorabilă a Leopoldinei Bălănuță) din **Nunta de piatră**. Circiuma, centrul satului, iacul cu farul părăsit, scrîncioșul cu scrișitul său tînguitor, reveneau în cele două scheleuri, nu doar cu sugestia leit-motivului muzical, ci cu forța portretizării ambianței, a locurilor în care oameni și obiecte păreau contaminate de o poezie tragică.

Predilecția pentru analiza destinelor patetice, a psihologilor dramatice, dar mai ales tendința de denudare a cadrului, de subliniere a simbolurilor într-un decor esențializat, îl situează și pe Alexa Visarion (cu toate cele trei filme ale sale: **Înainte de tăcere**, **Înghițitorul de săbii**, **Năpasta**) printre cei care au asimilat creator lecția **Morii cu noroc**. Toate cele trei filme au același obsedant început de narațiune, cu omul pierdut într-un spațiu nelimitat și incert, între un cer apăsător și un pământ bolovănos, uscat, pe un drum parcă fără început și sfîrșit.

Gustul pentru detaliul de obiect investit cu valoare simbolică, ca și jocul de umbre și lumini, de contraste alb-negru trecînd printr-o nuanțată gamă de griuri, îl situează pe Șerban Marinescu odată cu filmul său de debut, **Moara lui Călfar** (privind din același perspectivă comparatistă) în tradiția instaurată de **Moara cu noroc**. Tabachera, ceasul, butonii, obiecte ce marceau instaurarea unui nou statut social pentru parvenitul, înăvuit peste noapte — constituiau prin aducerea lor în prim plan, o adevărată metonimie cinematografică.

S-ar putea scrie un întreg studiu despre cei ieșiți din „mantaua” lui Victor Iliu, așa cum, vorbind despre condiționarea personajului prin plasarea în ambianță, în peisaj, s-ar putea glosa cu interes pe marginea sentimentului naturii, coordonată fundamentală a artei românești (în plastică, în literatură și, iată, de la o vreme, și

în film). Pădurea, de pildă nu mai apare doar ca element pitoresc, de fundal al unor aventuri, ci ca un adevărat personaj. În **Ochi de urs** sau în **Năpasta**, în **Concurs** sau în **Fruite de pădure**, în **Osînda** sau în **Să mori rănit din dragoste de viață** dincolo de amprenta specifică a timpului istoric al narațiunii cinematografice, periplurile personajelor traversînd pădurea, capătă semnificația unei aventuri a cunoașterii, a unei călătorii inițiatice, a unui demers fundamental.

Da, decorul poate
avea sentimente

Dar cum nu ne-am propus un studiu aplicat, ci doar notarea citorva re-

E lumea unei obsesii cu deznodămînt tragic (*Patima* de George Cornea cu Draga Olteanu-Matei și Gheorghe Cozorici)



pere, să ne oprim la o filmografie în care nu vom afla secvențe în care decorul să nu vorbească despre personaje, mergând până într-acolo încât ne comunică și starea lor sufletească într-un anumit moment. E vorba de filmografia Malvinei Urșianu și pentru subiectul acestor note am putea alege — ca elocvente — exemple din oricare film al regizoarei. Budoarul de un lux și un rafinament înghețat, refuzând în același timp orice frivolitate — decor atât de consonant cu personajul Ginei Patrichi în *Liniștea din adâncuri*; conacul din *Pe malul stîng al Dunării albastre*, luat în stăpînire de moștenitoarea, fostă dansatoare de șantan (decor ce suprapune, sugestiv, reperiile biografice a mai multor generații), ca și apartamentul de bloc nou, rece și impersonal, cum fără căldură e în acel moment viața eroinei din *O lumină la etajul X*, sînt doar cîteva exemple cărora se cuvine a le adăuga sala tronului, subteranele din *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*, coridoarele de piatră cu aspect de criptă. Mai mult decît reconstituirea strict documentară a ambianței, pe regizoare o interesează tensiunea sentimentului pe care îl poate degaja, transmite un decor, precum un personaj. „Cineva — mărturisea într-un interviu Malvina Urșianu — mi-a obiectat că nu e posibil să fi existat o sală a tronului de asemenea proporții în Moldova secolului al XVI-lea. Se poate, i-am răspuns, dar eu am avut de realizat nu o sală a tronului, ci sentimentul sălîi tronului”.

Tineți minte basca lui Bachus?

Sînt decoruri, ambiante pe care nu le poți uita, nici după ce amănuntele „story”-ului s-au sters de mult din memorie. Ba, uneori, amănuntele de decor sau de costum sînt cele care te ajută să-ți rememorezi personajele.

Fructele de plastic din casa celui ce depune mărturie mincinoasă împotriva tinărului doctor din *Mere roșii*, vitrina cu colecția de ascuțitori din casa chelnerului din *Secvențe*, baraca muncitorilor din *Femeia din Ursă Mare*, camera șoferitei din *Angela merge mai departe*, acoperișul devenit vapor în *Singur de cart*, dormitorul tîrînilor veniți pe șantier în *larba verde de-acasă*, căminul tramvaiștilor din *Sfîrșitul nopții* sînt tot atîtea decoruri de la care pornind se poate vorbi despre personaj, așa cum simple elemente de costum — servieta lui Domide din *Clipa*, basca lui Nea Bachus din *Secretul lui Bachus*, palăria cu voaletă a Dragăi Olteanu-Matei în *Patima*, pelerina tinărului interpretat de Claudiu Bleonț în *Concurs*, sau evantaiul doamnei Valsamaki-Farfara (Marga Barbu) din *Bietul Ioanide* vorbesc nu doar despre condiția socială a personajelor, despre cultura și gustul lor, dar și despre secretele investiției a personajului în dramaturgia filmului. Căci, așa cum spuneam, „personajul începe de la regizor.” și trăiește într-o atmosferă, într-un climat și un context care este acela al „lumii lui”.

R. PANAIT

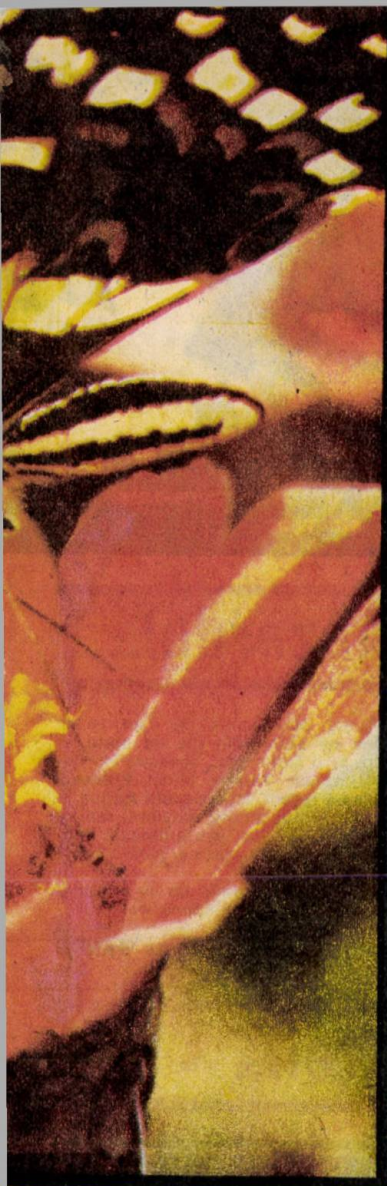


Visînd la cartea din raft,
la filmul încă nefilmat

Literatura a stimulat dintotdeauna
filmul. O face și astăzi.
Dar credem că este loc de
mai mult și de mai bine!

Anchete despre relația film-literatură s-au făcut și se vor mai face, mai multe chiar decît posibilele ecranizări

la care se refera cei chestionați. De fiecare dată, însă, și din discuții, se cîștigă cîte ceva. Întrebarea adresată.



— poate — și (ne)fireasca rezervă a multor actori care refuză să vorbească și chiar să accepte ideea de a avea roluri visate. Am extins investigația și asupra regizorilor, au răspuns deocamdată doar câțiva dintre ei.

Coabitarea din ce în ce mai strânsă cu cea de a 7-a artă a creat, în cele nouă decenii de la nașterea cinematografului, noi obiceiuri individului secolului XX. Dintotdeauna omul a trăit cu dorința conștientă (sau nu) de a-și materializa visele (la propriu și la figurat). Stă în putința cinematografului să facă acest lucru. „Decupajul” simultan cu lectura se practică, în mod diletant, de când lumea, dar ecranul îi oferă consistență, relansând noua interpretare judecătii colective. Actorul — a cărui ingenuitate histerică este un dat sine qua non — reardus fiind la condiția de cititor-spectator ca oricare altul, avind însă privilegiul de a putea — eventual — susține concret proiecția imaginărilor slujindu-se de propriile aptitudini, este — poate — cel mai îndreptățit să se lanseze în această aventură, dînd curs invitației la autoexplorare. Ce altceva

decît o căutare de sine poate fi această gimnastică a minții, a intelectului care încearcă o ideală identificare? Confesiunile ce urmează sînt — în general — rezultatul unei echilibrate aprecieri a raportului dintre realizare și aspirație. Actorul deține secretul acestei delicate, dificile concilierii. Aproximarea de literatură (care constituie un inestimabil fond „de aur”) se face cu dragoste, apoi cu îndrăzneală, uneori cu sifilă, dar — neapărat — cu talent. Am înțeles că întrebarea a trezit nostalgii și regrete, a incitat la reverie sau, din contra, la polemică, spiritele analitice au trecut la lucru, cei cu har scriitoricesc s-au luat la „întrecere” cu cei obișnuiți să-și cerebralizeze sensibilitatea. Și chiar dacă s-a afirmat, cîteodată, că este foarte greu să investești pasiune în aceste vise „culturale” s-a demonstrat, de fapt, încă o dată — dacă mai era nevoie — că filmul fără literatură (sau în afara literaturii) e de neconcep-
put.

Irina COROIU

Infidelitățile lecturii

Într-un film bun, un rol bun...

Mi-aș dori, mai degrabă, un regizor bun și un film bun, decît un personaj anume din literatura noastră. Pentru că, jucînd într-un film, eu nu interpretez personajul din opera literară, ci pe acela din ecranizare. Ecranizarea presupune transpunerea operei literare în limbaj cinematografic. Avem, deci, de-a face cu alte forme de expresie, regizorul descompune opera literară și o reconstruiește, ba chiar o recrează cu mijloacele sale profesionale și personale. De altfel, o anume reconstrucție are loc în mintea oricărui cititor în timpul lecturii, stîrnind mate-

rializări clădite din experiențele trăite de acesta, experiențe deja trecute în apa tulbure a subconștientului. Și, cum nu există identitate între subiecți, nici imaginile subiective declanșate de același roman nu coincid. De aici riurile de cerneală care au curs în încercarea de a defini ideea de ecranizare. Orice ecranizare poate contraria, ba chiar scandaliza o sumedenie de admiratori ai cărții respective. Actorul-interpret trebuie să aibă puterea să se sustragă acestui prim impuls. Așa cum personajele unui roman n-ar exista dacă ar intra în conflict cu autorul, tot așa actorul nu poate să nu-și subordoneze subiectivitatea sau (în situația în care există afinități) să și-o acordeze cu cea a regizorului, uitînd că a citit romanul și privindu-și personajul de pe pozițiile scenariului. Astfel... take it or leave it... Cu toții putem avea idei bine intenționate în ceea ce privește

de astă dată, unui număr de 50 de persoane și care suna astfel:

CE PERSONAJE DIN LITERATURA ROMÂNĂ CLASICĂ ȘI CONTEMPORANĂ AȚI DORI SĂ ADUCEȚI PE ECRAN ȘI DE CE?

și-a găsit răspuns doar la jumătate dintre cei deranjați cu cite un apel telefonic (la nevoie sau după caz, repetat!). Inițial, atenția a fost centrată pe actori — în mai mică măsură implicați în opțiunile repertoriale. Deși, mai ales în cazul adaptărilor cinematografice ale unor opere literare cunoscute, ei poartă pe umerii lor responsabilitatea impactului direct cu publicul care va aprecia sau contesta fidelitatea sau infidelitatea imaginii filmice, raportînd-o la imaginea personală impusă de lectura cărții. De aici

Balul ca examen al mizanscenei (Tamara Crețulescu și Vlad Rădescu în Ciprian Porumbescu de Gheorghe Vitanidis)



o ecranizare. Un regizor bun, trebuie să fie „subiectiv”, ca noi toți, și să-și traducă aceasta subiectivitate într-o modalitate cinematografică ce îi aparține cu desăvîrșire. El fiind, de fapt, nu cel care trebuie să ne impace părerile, ci acela care știe să se exprime. El controlează **întregul**. Dacă fotografiem o floare (fie ea chiar rară) din mai multe unghiuri (fie ele cele mai avantajoase) și suprapunem imaginile, ceea ce rezultă va fi doar o formă fără semnificație... Într-un film bun însă, toate rolurile sînt bune...

Și, totuși... V-aș putea spune ce-mi doresc. Ei, bine... poate Matilda din „Cel mai iubit”... al lui Marin Preda. Matilda — complexă, contradictorie, insesizabilă, distructivă, detestabilă, înduioșătoare. Sau Doamna T din „Patul lui Procust” al lui Camil Petrescu. Doamna T cu apucăturile ei bărbătești de a citi jurnalul și de a se ocupa de politică și afaceri, cu dorința ei de a munci continuu pentru că banii cîștigați astfel o fac independentă, dîndu-i putința să nu se umilească și să fie ea însăși. Doamna T, intelectuală și masculină, dar atît de feminină și senzuală, uneori frumoasă, alteori de-a dreptul urîță, rafinată și pierzătoare... Sau, poate, Violeta, un personaj episodic din „Vocile nopții” al lui Buzura...

Tamara CREȚULESCU

Zmeul zmeilor

Eroi din cărțile care se scriu azi

George Ladima — pentru dramatismul existenței sale.

Baronul de Cuțarida („Groapa” lui Eugen Barbu) — pentru a-mi dovedi mie însumi și celor care mă iubesc că pot însuși personaje ce vin și din alte lumi decît cele cărora, cu predicție, le-am dat viață pînă acum.

Zmeul zmeilor sau muncitorul care construiește metroul (într-o carte care se scrie cu siguranță).

Hagi Tudose (sau chiar Shylock) — interesîndu-mă performanța artistică și nu negativismul personajului, dorînd să încerc să-mi dezvălui o nouă față a individualității mele artistice.

Ion din „Năpasta” m-ar mai fi tentat...

Pașadia...

Un țaran din perioada colectivizării — pentru că momentul, pe care nu îl am fixat dintr-o singură carte, eu l-am trăit alături de moșul meu...

Valentin URITESCU



Marga Barbu însuflețind cu strălucire personajul unei actrițe din alt veac

Să lăsăm hazardul...

Întîlnirile mele cu literatura au fost fericite

Nu mi-am visat roluri anume. Poate doar în conservator. Dar pe acelea nu am apucat să le fac...

Toate personajele pe care le-am adus pe ecran din file de carte — cum ar fi Marta din „Șoseaua Nordului”, roman devenit filmul **Procesul alb** sau, recent, **Domnișoara Aurica** — nu au fost plănuite dinainte. Întîlnirile, toate, au fost foarte fericite. Pentru mine. Nu știu dacă și pentru spectatori...

Așa stînd lucrurile, las în continuare hazardul să-și spună cuvîntul...

Marga BARBU

Doar trei...

...și asta numai pînă dă colțul ierbii

1. Hrisantu Isoscelu („Săptămîna nebunilor”)
2. Ioanide
3. Victor Petrini

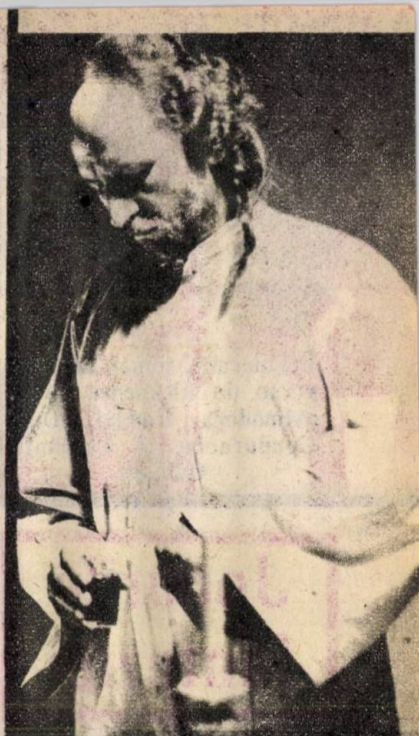
Mircea ALBULESCU

O privire ce vine de dincolo de litera cărții: **Mircea Albulescu în Înghițitorul de săbii de Alexa Visarion, după Alexandru Sahia**





posibila iubire (Marin Preda în viziunea
Trigorescu și Constantin Vaeni)



Ovidiu Iuliu Moldovan în
Horea de Titus Popovici
și Mircea Mureșan

Niciodată citind nu m-am închipuit jucînd...

Niciodată citind nu m-am închipuit
jucînd.

Nici chiar atunci cînd citeam romanul după care urma să se facă un film în care eram distribuită.

Citeam Baroana din „Apa” lui Alexandru Ivasiuc și mi-aminteam tînjind la „Vestibul”, la „Păsarile”, la „Iluminări”.

Am ascultat odată la radio o dra-

matizare după Sadoveanu „Locul unde nu s-a întîmplat nimic”. Ascultam vrajita și îmi închipuiam un film de Tudor Mărăscu cu Vivi Drăgan ca operator, fără să-mi doresc rolul Mirrelei Gorea sau al Ginei Patrichi.

Aș accepta însă, oricînd, o apariție, fără vorbe, într-un film de Dinu Tănase după Anton Holban. E singurul autor pe care l-am citit cu interesul actriței de cinema trezit de lectură și nu de dorința de a se regăsi cu argumente literare într-un personaj. Da, de fapt, cel mai tare mi-aș dori în clipa asta, să port o pălărie de pai florentină și o rochie moale de mătase naturală lungută, lăliie, undeva pe malul mării, într-un film de Dinu Tănase, pe un scenariu după Anton Holban.

Irina PETRESCU

Un spațiu cultural

O saga românească

„Cred că toate personajele esențiale din operele importante, valoroase ale literaturii românești ar fi de dorit să apară în filme pe măsura lor. Citeva exemple, nu tocmai la întîmplare. Dinu Păturică („un Julien Sorel valah” cum spune G. Călinescu), Andronache Tuzluc, Kera Duduca, Kir Costea Chiorul și ceilalți din „Ciocoi vechi și noi” de Nicolae Filimon, roman fundamental al literaturii române. Și, mergînd oarecum pe filiație, Pașadia, Pantazi, Pirgu din „Craii de

Curtea-Vechă” de Mateiu Caragiale. Sau, mai încoace, Iancu Urmatecu și numeroasa-i familie și baronul Barbu cu ai lui din „Sfîrșit de veac în București” de Ion Marin Sadoveanu, roman care, împreună cu „Ion Sîntu”, unde continuă istoria zbucimată a celor două familii, ar putea prileji un serial cu nimic mai prejos decît „Forsythe Saga”. În același sens, impunătoarea frescă din ciclul „Zăpezile de acum un veac” de contemporanul nostru, Paul Anghel. Îmi vine apoi în minte proza fantastică — Ion Luca Caragiale, Mircea Eliade și mă opresc la D.R. Popescu a cărui proză ar ține cu răsufierea tăiată pe spectatori (fără a mai vorbi de personajele dramaturgiei aceluiași, atît de cinematografice)...

Corneliu REVENT

Reveria mea

Marile conștiințe ale istoriei noastre

În forma ei de acerbă dependență, actoria și opțiunea se măiază exclusiv în plan pur teoretic. Așa stînd lucrurile nu-mi pot îngădui decît o confesiune strict imaginară și amăgitoare, ceea ce, de altfel, constituie și bruma de sublim a acestei profesii. Să mai spun că ar fi o cinste sacra pentru oricare dintre actorii acestei nații întruchiparea marilor conștiințe ale spiritualității românești?! Eminescu sau Avram Iancu, corifeii Școlii Ardelene, memorandiștii, Andreescu, Enescu sau miile de martiri români din Transilvania de nord, victime fara nume ale ciurmei horthysto-fasciste înseamnă în reveria mea de o clipă, arhetipuri de cultură și civilizație pentru care o singură existență nu e de ajuns...

Ovidiu Iuliu MOLDOVAN

Intunecare, roman adus pe ecran de Alexandru Tatos (Minodora Condur, Dan Condurache și Vladimir Găitan)

Jocurile fanteziei

Emilia mi-ar place, dar...

Gîndindu-mă la întrebarea dumneavoastră, am recitat o carte: „Patul lui Procust” de Camil Petrescu. Este acolo un personaj, Emilia. Nu știu dacă aș putea face un asemenea rol pentru că nu-mi vine mînușă, dar tocmai de aceea, mi-ar place... O actriță proastă, ratată, lipsită de imaginație, profitoare. Un caracter foarte interesant și deloc ușor de abordat... În romanul scriitorului constănean Eugen Lumezianu, „Fluxul de apă dulce”, eroina, Lia Măracineanu, mi-a devenit de la lectură foarte apropiată. Traiește în Orșova contemporană, are un copil, e parăsită de bărbat — o femeie obișnuită — un personaj complex. Orice actriță ar putea să o interpreteze.

Minodora CONDUR



Oricînd, din nou, Doamna Chiajna: Mel Popovici în filmul Malvinei Urșianu, Întoarcerea la Lăpușneanu

Traveling în bibliotecă

Femei „tari” ce știu să înfrunte viața cu demnitate

Din noianul de eroine ale literaturii române (și mi-am permis să includ în iluzoriile mele dorinți și propuneri din dramaturgie), am ales personaje cu un caracter voluntar, cu un profil mai rustic, cu suflet contorsionat, femei avînd tangențe cu folclorul, rădăcini în spiritualitatea românească. Vidra, Vitoria Lipan, Anca din „Napasta” (Chiar dacă a însușit-o deja pe ecran colega mea Dorina Lazăr). Camil Petrescu poate să furnizeze, în continuare, subiecte și personaje și pentru cinematografie. Doamna T — de exemplu. La fel scrierile lui Mircea Eliade în care există extrem de intere-

sante personaje cu o viață dublă — prezentă sau trecută, prezumtivă. Dramaturgia lui D.R. Popescu, scriitor caruia noi, la Cluj, i-am jucat foarte multe piese, are o serie de personaje deosebite, cu răscoliri sufletești duse la paroxism. „Pisica în noaptea Anului Nou”, „Pasărea Shakespeare”, „Lapte de pasăre”. Din romanele lui Augustin Buzura, un excelent psiholog, mi-ar plăcea să mă întîlnesc pe ecran cu Ioana, eroina din „Refugiu”. Dacă „Arta conversației”, romanul de succes al Ilenei Vulpescu, a cunoscut o materializare scenică, de ce nu s-ar încerca și o ecranizare? Dintre scrierile lui Pavel Dan, „Inmormîntarea lui Urcan bătrînu” ar merita — cred — o tentativă de cinematografiere.

Unei actrițe aflată la vîrsta crucială de... după patruzeci de ani, i se oferă o paletă interpretativă consistentă. Pe mine mă interesează îndeosebi acele femei care știu să înfrunte viața cu demnitate și fără să se lamenteze.

Melania URSU

Să ne facem iluzii...

Cînd mi s-a pus această întrebare, adică ce roman aș ecraniza, a urmat un traveling lung pe lîngă bibliotecă, de la stînga la dreapta, apoi de la dreapta la stînga, ca o nehotărîre, privind rafturile și gîndindu-mă, nu att la dificultatea opțiunii, ci la întrebarea „ce-aș face dacă, într-adevăr, ar trebui să ecranizez o carte?”...

Și am ales „Supraviețuirile” lui Coșasu.

Am ales acest roman pentru că pe lîngă actele de curaj de a construi, de

a lăsa ceva mărț în urmă, sau de a trăi cinstit pînă la capăt, indiferent pînă unde se întinde acel capăt, există și marele curaj de a te privi fără milă, chiar cu umor, ca mai apoi să te descrii.

Aș ecraniza această carte de-a dreptul nebună, ca un hohot de ris printre lacrimi, gîndindu-mă că nici un destin nu seamănă unul cu altul, decît la sfîrșit, linia aceea numită de contabili bilanț, este identică — nici învingătorul și nici învinsul nu iau ni-

Am ales „Supraviețuiri”

mic. Eroul „Supraviețuirilor” ar sfîrși întonînd poezia Luciei, cea care a murit așteptîndu-l să-i mai spună o poveste de film, o nouă întoarcere a lui Magellan, adică întonînd prima re-muscare.

Filmul „supraviețuirilor” ar fi de fapt o anchetă despre cum poți trăi frumos și cît curaj îți trebuie pentru asta.

Laurențiu DAMIAN

Actorul, un bovaric?

**Un personaj
ironic,
într-o penumbră
misterioasă**

Oricât ar părea de ciudat, actorul pînă și el, are ca sa zic așa, un Weltschmerz al său, prin care fixarea personajelor se face și prin proiecția propriilor idealuri estetice și filozofice.

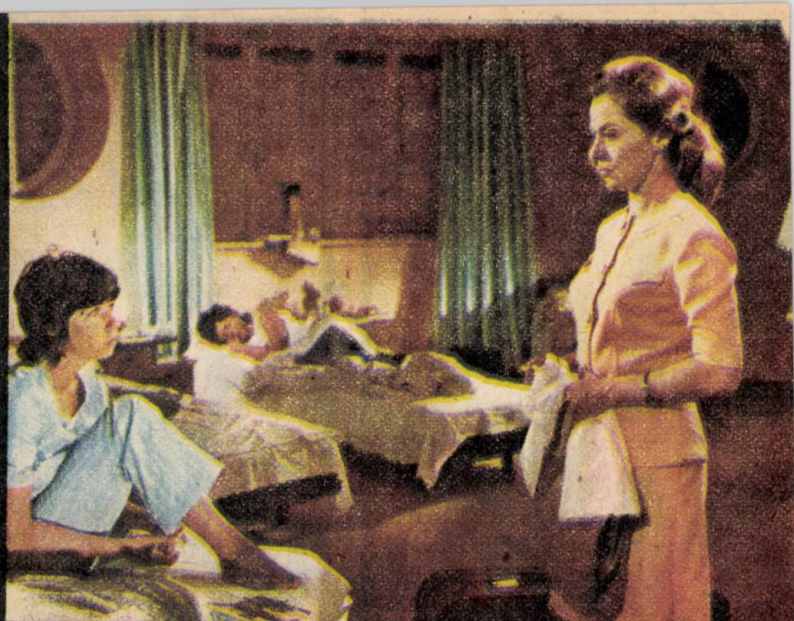
Ființa actorului e una eminamente bovarică. Rivnim la personaje cărora disponibilitatea noastră umană și artistică le-ar putea da un chip visat și văzut numai de noi prin care se învestighează complet ființa umană pentru a o pune într-o situație optimă față de lume.

Ca să fiu cît se poate de succint, m-ar interesa să întruchiez un erou cu atitudine ironică, într-o penumbră misterioasă și cu un caracter enigmatic. Cît de intens cinematografică ar fi natura din „Craii de Curtea-Vechi” îmbogățită și innobilată de privirea lui Pașadia, cite metafore sinestezice i-ar reuși cineastului plimbîndu-se cu aparatul de filmat în interiorul lui Lucu Silion din „Lunaticii” lui Vinea (lui Visconti, față în față cu astfel de literatură nu i-ar fi scăpat prilejul), ce raportare complexă a individului cu istoria, aducînd pe peliculă un lozîng deconcertant și visător, neliniștit și tonic, s-ar putea face din creația celui caruia îi pasa și de Cuba și de Hecuba.

Dar, vail, ființa actorului este eminamente bovarică...

Vistrian ROMAN

**Un personaj ieșit de sub
pana lui Eugen Barbu
(Vistrian Roman)**



Drum în penumbră? Nu și pentru actrițele Margareta Pogonat și Carmen Galin (aici în regia lui Lucian Bratu)

Tot Vitoria

**Vitoria Lipan
continuă să mă
obsedeze**

Vitoria Lipan continuă să mă obsedeze...

Mi-ar face mare plăcere să reiau lucrul la acest personaj, să mă pot reintrîni cu el. Deși, acum, aproape i-am

depășit vîrsta... Cînd am încercat prima oară, poate era prea devreme... E un personaj din literatura română atît de frumos și atît de bine construit dramatic încît orice actriță și-ar dori să-l interpreteze. Face parte din marile noastre legende. Și de esență total românească, din fondul de aur al poporului român, înrudit și cu „Miorița” și cu „Mășterul Manole”.

Ca visele să se împlinească, trebuie să existe însă niște coordonate prielnice; alergăm după himere care rar se înfăptuiesc...

...Totuși, mi-a zîmbit cîndva și...

Margareta POGONAT

Îndrăzneli

**Cu dragoste
despre dragostea
de literatură**

Ca elevă, nu am știut niciodată să răspund întrebărilor didactice ce defineau orele liceene de limbă și literatură română:

„Explicați conținutul operei...”

„De ce vă place opera...”

„Ce și-a propus autorul să exprime în...”

Nici acum, cînd perioada liceeană a vieții mele începe să capete culorile pastel în memoria mea, nu cred că aș reuși să definesc mai bine de ce aș dori să însușesc pe pinza ecranului personajele „Noptii furtunoase” sau pe cele ale „Scrisorii pierdute”. De ce îmi este atît de apropiată Marta a Mariei-Luiza Cristescu din romanul „Necuvîntă”, personajele lui Mircea Nedelciu din „Efectul de ecou controlat” sau „Zmeura de cîmpie”?... Sau „Golani” lui Rebreanu?

Poate că toate acestea se cheamă „Iubire”. Iar iubirea este greu de definit.

Tereza BARTA



Legenda haiducului Pantelimon (Claudiu Bleont și Petre Nicolae în Dreptate în lanțuri de Dan Pita)

Mirajul marii literaturi

Mă fascinează proza fantastică

Iată o întrebare frumoasă care va orienta poate, prin răspunsurile date, gândurile numerosilor scenariști spre sfere noi ale literaturii noastre: Personal cred că proza fantastică a lui Mircea Eliade e o zonă, mai bine spus, o dimensiune a spiritului românesc în care eu, ca actor, și nu numai ca actor, am găsit personaje deosebit de interesante din punct de vedere al materialului uman și actoricesc.

Claudiu BLEONT



Iubirile lui Darie... (Valeria Sitaru și Florin Zamfirescu în Pădurea nebună de Nicolae Corjos, după Zaharia Stancu)

Un alter-ego

Personajul dorit: cel de astăzi

Nu există, de fapt, stagione cinematografică și, totuși, ca în orice an, personajul dorit bate la ușă. El face asta de ani și ani, ani și ani trec; maturitatea ne brăzdează frunțile, dar personajul dorit rămâne același, pentru că vîrsta lui nu are importanță,

pentru că el nici nu are vîrstă, el este și va fi, pentru fiecare dintre noi, acel ceva greu de atins, el este în noi, ne lîmbie să nu ne mai fie frică de el, să nu ne mai fie rușine cu el, să-l acceptăm, să-l iubim, să-l facem cunoscut... și abia lăsîndu-l să trăiască, să-l modificăm, să-l curățăm de păcate și iarăși să-l iubim ca într-o întoarcere la noi înșine, ca la singura valoare reală.

Dar pentru că noi, actorii, trăim azi și simțim cu toții acest lucru, personajul dorit nu este niciodată cel de ieri și niciodată cel de mine.

Florin ZAMFIRESCU

Labirintul

Începînd cu „Princepele” și „Vînătoarea regală”

Nu-mi doresc să ecranizez decît acele cărți care mă ajută ca prin uitare să-mi recitig memoria subiectiva și astfel s-o investesc cu timp al vieții mele; căci, la această oră, singurul lucru care mă preocupă este lupta cu timpul, redimensionarea timpului cinematografic, un nou mod de a povesti cu ajutorul timpului și, în acest nou sistem de poveste, reinventarea semnelor de punctuație ca niste ecouri atemporale. Un cadru nu este altceva decît un prezent obiectiv de a

cărui dimensiune labirintică depinde următoarea chemare și așa, din chemare în chemare... E un scrisnet continuu prin care povestirea-se-povestește-cum-povestește-cui-povestește, e o distanțare vizuală în care naratorul este omniprezent. Actorul-Ecou nu este decît una din pluritatea fețelor autorului care, obsedat de memorii subiective, reinventează timpul, îl repune în drepturi, îi dă putere asupra spațiului, asupra obiectelor, asupra socialului.

Care sînt cărțile care mi-au răscolit asemenea gânduri: „Princepele”, „Ce mult te-am iubit”, „Vînătoare regală”, mai recent „Necuvînta”, o carte a Mariei Luiza Cristescu și „Tornada”, roman al banăteanului Ion Marin Almajan. Cu fiecare din ele am spulberat timpul aducîndu-l lîngă mine, acum, aici și apoi depărtîndu-l, din nou, la dimensiunea lui reală...

Văd un lung alai care trece printr-o livadă înflorită. E seară în amurg. Alaiul e puțin grotesc, deși hainele

sint scumpe, fețele sînt de la general la clown; femeile sînt frumoase, o frumusețe stranie, putredă. Alaiul înaintează absurd spre o țintă de nicăieri. E o liniște de mormînt și din senin încep să se audă sunete ciudate ca niste inimi sau aripi strînse și livada este inundată de un stol de fluturi albi și galbeni. La început alaiul se amuză, femeile chicotesc, una chiar

poartă pe sîinii imenși fluturi, dar treptat, ceva ca o spaimă le inunda chipurile. Sînt fluturi mii, zeci de mii, un covor de fluturi, o ninsoare de fluturi. Alaiul se destramă, fuge, o fugă inutilă, o fugă pe un covor de fluturi și atunci un el și o ea, pezevenghi pe care nu-i mai ațîță decît neprevăzutul, încep să se iubească pe covorul de fluturi, care crapă, se sparg sub greu-

tatea trupurilor și ei doi, mire-mireasă sînt acoperiți de fluturi. Bat clopotele și se întunecă. La un geam, Prințepel privește cum un fluture mare, cap de mort, se zbate spre lumina. Clopotele se amplifică. De a doua zi în oraș se instaurază ciuma.

Ioan CĂRMĂZAN

Afinități nu doar elective

Eu sînt o partizană a filmelor de autor, cu dramaturgie proprie. E foarte important ca o narațiune cinematografică să fie elaborată de la bun început în funcție de legile nescrise ale ecranului.

Și totuși... Joc acum pe scena Teatrului Bulandra într-o dramatizare după romanul Gabrielei Adameșteanu „Dimineața pierdută” și, dacă s-ar încerca și o ecranizare a acestei cărți scrise atît de cinematografic, aș fi gata să o interpretez pe Sophie Ioaniu și în fața aparatului de filmat.

M-ar tenta și Matilda din romanul lui Marin Preda „Cel mai iubit dintre pămînteni”. Dar... ar fi mare păcat să se facă filme din aceste minunate cărți.

Nu iubesc filmele după capodopere. Cărțile dragi mie prefer să le recitesc. Mereu, la vîrste diferite, redescoperindu-le personajele, bucurîndu-mă iar și iar.

Sigur, oricînd însă aș accepta orice fel de scenariu după Caragiale, nu neapărat doar „O scrisoare pierdută”,

**Nu sînt
o partizană
a ecranizărilor.
Totuși...**

deși Coana Joița mi-ar plăcea teribil să o relau. Dar trebuie de acum să-mi pun problema și ce mai pot juca, mai ales în film.

Sînt îndrăgostită de Caragiale, Ion Luca, dar nu mi-ar displace nici Matelu, cu toate că nu știu dacă Pena Corcodușă n-ar izbuti-o mai bine altcineva.

Mazilu oferă o lume de investigat și cinematografic, deși ar fi extrem de greu de transpus în limbaj filmic.

Mie îmi convine să intru în polemică cu personajele mele. E riscant, dar pasionant. Astfel am descoperit

— de exemplu — eroine extrem de interesante în proza lui Ion Marin Sadoveanu sau a lui Nicu Gane.

Am, desigur, o „familie” spirituală mai largă... Îmi imaginez cîteodată ca aș încerca să fiu Doamna Verdurin într-o posibilă ecranizare după Proust... Universul cehovian mi-e foarte drag și un film asemeni acelei neuitate *Planine mecanice* ar fi formidabil... Nu intruchipările strict realiste mă interesează, ci acele tentative care lasă loc și fanteziei.

Dar sînt acestea simple ipoteze, vise, utopii. Nu știu cîtă pasiune se poate investi în astfel de gînduri...

Revenind la prima mea afirmație, eu continui să cred că în cinema regizorul este „tatăl” absolut (sau ar trebui să fie)... Lui urînd „a te supune”, cînd el însuși stăpînește scenariul. Abia atunci, tu, ca actor, simți că poți să intri în acea aventură foarte importantă, pasionantă care este (sau ar trebui să fie...) filmul.

Rodica TAPALAGĂ

...de sorginte literară (Rodica Tapalagă împreună cu Victor Rebengiuc în Tănase Scatiu de Mihnea Gheorghiu și Dan Pița, după Duiliu Zamfirescu)





30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Norocul și nenorocul „Morii cu noroc“

**„M-am silit tot timp
să fiu eu însumi
și, în același timp,
am dat și colaboratorilor artistici
această oportunitate,
în limitele în care am crezut
că o concepție unitară a filmului
o admite.“**

(Notă de jurnal inedită a lui Victor Iliu, nedată)

Ca și la 22 martie 1943, când avea loc premiera filmului lui Jean Georgescu **O noapte furtunoasă**, la 26 ianuarie 1957, cea mai mare sală de cinema din Capitală și din țară — „Patria“ (numită înainte „Aro“) era reînăugurată, după reparații și renovări, cu un nou film-reper în istoria cine-

matografului autohton: **La moara cu noroc** de Victor Iliu (acesta este titlul de pe generic; particula introdusă de rigurosul Iliu, spre a marca și astfel diferența de nuvela lui Slavici, a fost și este totuși ignorată, începând cu realizatorii afişelor și cronicarii premierei).

Prezentat pentru început numai la

două cinematografe (încă o asemănare cu precedentul sus-numit), **La moara cu noroc** va rămîne la „Patria“ timp de o lună încheiată (în loc de șapte zile) și cu fiecare nouă săptămînă numărul sălilor de proiecție va crește, filmul ajungînd să ruleze la cinci cinematografe concomitent către mijlocul lui februarie. De unde și apariția în ziarul bucureștean „Steagul roșu“ a unui catren, precedat de o explicație, sub semnătura unui specialist al genului, activ și astăzi, V.D. Popa: „Filmul românesc **Moara cu noroc** se bucură de aprecierea publicului, fapt dovedit prin cozile de la casele de bilete ale cinematografelor unde rulează. Zicala noastră populară/ Se-aplică și aici pe loc/ La rînd se șade ca la moară/ Dar ca la... **Moara cu noroc**“.

„Norocul“ filmului însuși s-a vădit și în cronicile de premieră, fiind pentru prima dată cînd critica mai mult sau mai puțin specializată întîmpină cum se cuvine o operă reprezentativă a cinematografeii naționale, dacă ne amintim avaturile rezervate în acest plan **Nopții furtunoase** în 1943, miniaturilor caragialești în 1952 sau **Directorului nostru** în 1955 — toate ale lui Jean Georgescu. „Lectura“ operată de cronicile de premieră — luate în totalitate — a fost totuși inegală, marcată mai vizibil decît filmul de limitele unei evoluții. Dacă la aceasta adău-

găm modificarea firească de optica într-un interval de trei decenii, avem sugestia a ceea ce rămâne de spus sau de-abia încercat ca investigație critică și valorificare ideatică, într-o perspectivă mereu nouă, ca la orice operă ce rezistă și va rezista timpului.

Un stimul în acest sens îl reprezintă multe dintre aserțiunile cronicilor de premieră, rămase fără comentarii, precum și o sumă de fixații în formulări sumare, care au făcut ca succesul de stimă peren al filmului să fie uneori rarefiat sau sprijinit pe argumente vagi.

Un film „clasic”?

Prima dintre judecățile sau prejudecățile — mai mult adjectivale decât aplicate — care se oferă spre discuție este aceea privind „clasicismul” operei și omului celebrate astăzi.

Exprimându-se tardiv și parcimonios, cei mai prestigioși dintre colaboratorii lui Victor Iliu au reținut deosebi, dacă nu exclusiv, „o precizie carteziană” (Livi Ciulei, regizor secund la *Moara cu noroc*); „un solitar jansenist” cu „o operă concentrată, echilibrată, de o nobilă și severă lapidaritate” (Lucian Pintilie, regizor secund la *Comoara din Vadul Vechi*). Înșiși George Littera, care a făcut atât de mult și mai ales substanțial pentru memoria lui Victor Iliu, prin antologia „Fascinația cinematografului”, realizată împreună cu Bianca Sofia Iliu, pare sedus de judecata curentă, e adevărat, sub relativismul explicabil și explicit al unei „Schite pentru un portret” și asociindu-și o măturie a cineastului înșiși, în una dintre notațiile de jurnal despre *La Moara cu noroc*, acesta scrisese: „Am căutat simplitatea, claritatea, aș putea spune linia clasică...” Criticul întrerupe cu corectitudine academică citatul, prin puncte de suspensie, dar ceea ce urma în autocaracterizare venea tocmai să amendeze ori să conteste „clasicismul” filmului: „...linia clasică, atât cât suportă drama sumbră a lui Ghiță și a Anei”.

Parafrazînd una dintre aserțiunile cele mai surprinzătoare ale lui George Călinescu, din acea minune a creativității și erudiției critice care este eseul „Clasicism, romantism, baroc”, noi credem, „spre scandalizarea multora”, că, asemenea unui La Bruyère, Iliu „bate spre romantism”. Cele mai multe dintre datele operei și personalității sale pledează în acest sens.

Spre deosebire de nuvelă și de preliminarile scenaristice, filmul începe și se încheie noaptea, iar caruselul crimelor în jurul hanului lui Ghiță pornește și el la miez de noapte, în lumina sublinară, atât de subtil jucat în memorabila secvență. Cum specula, la un moment dat, Călinescu, din care vom cita în continuare: „În termeni astronomici, am zice: clasicul e un solar, romanticul e un selenar. Ora clasică e amiaza, ora romantică e 12 noaptea”. Dar întregul demers al regizorului pe traseul nuvelă-scenarii literare — scenariul regizoral — film a fost de a scoate narațiunea din sfera clasicismului epic și didactic, trăgînd-o spre specia romantică a baladei dramatice.

„Sobru!” Iliu este în realitate un imaginativ febril — „are fiori”, ar zice Călinescu, adăugînd: „dacă cineva



„Ora romantică e 12 noaptea”: Geo Barton și Gheorghe Ghițulescu



Între „înger și demon”: Ioana Bulecă, Constantin Codrescu și Geo Barton





acuză fiori, nu-i clasic". Când e cazul — și e, încă din deschiderea filmului — regizorul compune altă mișcare a eroilor decît cea din nuvelă și din scenariile literare, învează de la nivelul story-ului, al subiectului, cum bine a observat Ioan Lazăr — „își manevrează personajele ca pe un adevărat ecran experimental". Adunînd de pe drumurile lor de noapte toate personajele, de la primele cadre, în han și în jurul acestuia, el intră ex abrupto în materie, cu toată vraja adiacentă, lansează direct suspensul și frisonul anxios, de fapt toate temele semantice ale narațiunii, cu o abundență a simbolurilor specific romantice: silueta neagră a copacului ars, profilat pe cerul nopții, în bătaia vînturilor din cele patru puncte cardinale; oamenii călări și fără chip, străjeri ai unei puteri neștiute care apar pe coama dealului; hanul din vale — adăpost la loc nesigur, cu porțile zăvorîte și mereu ferecate, zid de apărare împotriva mesagerilor necunoscutului; dialogul scris și decupat eficient de regizor, rostit între cei care încă nu se văd și nu se aud, căci nu se aseamănă: — Cine sînteți? — Oamenii lui Lică Sămădău. — Cine? — Lică Sămădău.

Puternica percepție a naturii (respirația zilei, cu trecerea de la întuneric la lumină, surprizele dimineții, gîlceava amiezii de la han, ferecarea porților la lăsatul serii) sînt tot o mișcare naturală, pădurea care începe în pragul hanului, colina umbrăoasă din față, dealul cu arbori răsfirați, din spate, turmele de porci ce trec pe drumul prăfos și se pierd în cîmpia ghicîită dincolo de zare, spațiul exterior, mereu văzut și simțit din salonul hanului, prin cadre în cadru de mare efect, caii de la căruțe și caleașcă, calul alb pe care va apare Lică Sămădău, cîinii aduși de Ghiță într-o apărare — vorbesc toate despre „sentimentul naturii" și „varietatea faunei și florei" aflate la toți romanticii. Odată cu spațiul înconjurător, astfel configurat încît să definească o geografie specifică, se precizează ca-

druul național tipic, cu lumina lui particulară și liniile imbinat înconfundabil, romanticul fiind prin excelență național. Iar ce interesează este „martiriul, drama omului" abisurile și înălțimile sale, ambiguitatea existenței individului, între „înger și demon", cum se vor comporta cei trei eroi principali: hangîța Ana, între soțul ei Ghiță și frumosul diavol Lică.

Chiar ceea ce ar pleda pentru o viziune contrară, de tip clasic, nu face decît să diferențieze între modalități ale romantismului: „o falsă rigiditate, dar romantică, provenită dintr-o temperatură scăzută sau dintr-o paloare (deci anemie) subită", cum îi place aceluiași Călinescu să se joace cu nuanțele, tocmai potrivite pentru filmul nostru și pentru temperamentul lui Iliu, mai degrabă nordic decît meridional. El nu trebuie să ne înșele: „sîngele rece" britanic, dezesperanța „flegmă" septentrională, ori „calmul spaniol" sînt cu predilecție speculate de romantici. În acest registru se mișcă eroii din **La moara cu noroc**.

„În realitate — ca să încheiem adaptarea fișei călinesceni — există numai compromisuri, mixturi" între clasicism, baroc, romantism și așa mai departe. Despre autorul filmului **La moara cu noroc**, s-ar putea spune că este un romantic ținut în ramele unei rigori și ale unei auri clasice, dobîndite prin filieră mitologică.

Un „film-baladă"?

Ajagem astfel la „mitologicul" și „baladescul" filmului, adesea invocate, dar fără observații aplicate, fără delimitări.

Lucrurile sînt aici încă mai complicate: în timp ce unii văd în **La moara cu noroc**, pur și simplu, un „film-baladă", alții îi neagă „orice referiri la motive mitice".

Iliu n-a avut prezența „filmului-baladă" despre care n-a vorbit niciodată și nici nu putea s-o facă, el care ținea atât de mult la autonomia operei de

pe ecran: „Filmul (...) trebuie să aibă autonomie, să devină independent de sursa literară, să se detașeze cu totul de ea, să fie deci un spectacol complet, care să nu aibă nevoie de nici o referință complementară la sursa care l-a generat". Fără să vizeze cumva vreun dublu erzaț „film-baladă", regizorul a vorbit doar despre film și baladă, într-un articol frecvent citat („Cinema", 1964) unde se discută raporturile dintre cele două categorii, **corespondențele și rimele posibile**.

Străin de orice mistică a „revitalizării" arhaicului și totuși con-substanțial prin descendență cu acel univers, evocîndu-l cu aprehensiunile mijlocului de secol XX, cineastul orcheștrează motivele și accentele filmului său mai degrabă simfonice decît baladesc, lucru care-i reușește cel mai evident în prima parte, pînă dincolo de mijlocul filmului. Respirația simfonică e frapantă în deschiderea statică și contrastantă (călăreții pe coama dealului, hangîul cu familia lui), dar de pe acum intră în funcție jocul de nuanțe al clar-obscurului nocturn de tip expresionist din imaginea lui Ovidiu Gologan și traseul gîndului pe chipurile adecvat iluminate ale interperților: firea moale, temătoare, a lui Ghiță — Constantin Codrescu, neli-nistea și înstrăinarea Anei — Ioana Bulcă. În cadrele imediat următoare, ale dimineții, pulsează acut modulația incertitudinii. Văzute la lumina zilei, ne înconjoară cu răceala lor decorurile lui Nicolae Teodoru și Filip Dumitriu, iar aparatul pus în mișcare o descoperă pe Ana, la început neobservată, amorsată în prim plan, cu gîndul plecat în altă parte: imprevizibila tensiune dintre noii stăpîni ai hanului, în fața necunoscutului. Accentele se schimbă însă îndată radical, într-un al treilea timp, fals decontractant, prin tăietură de montaj bruscă, cu larma deocamdată pasnică a hanului reanimat de noii stăpîni și cu altă surpriză inchietaanta adusă în cadru prin retragerea insesizabilă a aparatului: prezența căprarului Pinte

„Nu din lăcomia îmbogățirii
se zbate Ghiță pentru câștig”



— Colea Răutu și a celorlalți jandarmi — semn complementar al terorii, nepăsit din filmele expresioniste tipice. În crescendo, se atinge amplitudinea maximă a spectacolului de interior, cu toate notele tari pe portativ, la apariția în cercul hanului a oamenilor lui Lică Sămădău, pe care nu-i văzusem la față în noaptea primei secvențe. Costumați de Florina Tomescu, Buză Ruptă (Benedict Dabija), Săila Boaru și Răut întrupează grotesc, în plină zi, noaptea din care vin, cu primitivitatea lor altminteri bonomă și surizătoare: teroarea și deriziunea ei, în aceeași imagine.

Ce ar fi, totuși, mitologic și baladesc în filmul de față?

Ar fi, mai întâi, „cadrul emanamente păstoresc al baladei” — chiar dacă aici turmele nu sînt de oi, ci de porci (filmul a refuzat de altminteri insistențele asupra acestei diferențe, văzînd turmele de la distanță). Important este ceea ce Ovid Densușianu, din care am citat mai sus, găsea comun în infinitele variante și tangente la „Miorița”, luptîndu-se cu simplificările artizanale sau idilice ale folclorului: „o dramă (...) de la munte”, în singurătatea specifică, cu „rivalitatea aparte” ce se naște cînd apar un al doilea sau al treilea, „cu episoade tragice, cu izbucniri de patimi în care vorbește toată puterea primitivității”, dar sînt active și „puternice reminiscențe din viața trăită în înfrățirea cu munții și în contemplarea cerului”. Realizatorul filmului a preferat de altfel, în locul cadrului natural al cîmpiei lui Slavici, orizontul ondulatului al dealurilor premontane, manifest „mioritic”.

Era de observat de la început, din năvălă și din film, că Ghiță vine la „Moara cu noroc” în locul unui alt hangiu, care a murit aici, se subînțelege, nu de moarte bună. Cert este că narațiunea lui Slavici — Ilie și reluarea unui ciclu al vieții și al morții, foarte „cinematografic”: hangiu va împărtași ritualic soarta celui ce l-a precedat. Spre deosebire de Slavici

(și de asemenea, diferit de proiectele de scenarii literare), Ilie aduce în prim plan, de la primele cadre și apoi urmărește tocmai premoniția acestui destin. Dramatic și condensat liric, filmul se smulge din descriptivismul epic și se deschide exact ca balada arhetipală (doar cadrul plastic exterior — prima imagine, idilică, din versiunea Alecsandri — „Pe-o gură de rai” — e lăsată pentru mai târziu): apariția din primul moment a siluetei negre pe culmea dealului („Mări, se vorbiri/ Ei se sfătuiră”), urmată de semnalul nocturn al oamenilor Sămădăului la porțile hanului (anunțul amenințării, din capul locului, ca în baladă: „Ca să mi-l omoare...”), după care intervine, în claritatea dimineții (correspondent al cezurii de timp din baladă: „De trei zile-ncoace”), prin redistribuirea de roluri, lamentația „măicutei bătrîne” — soacra lui Ghiță căreia „gura nu-i mai tace”: „Cîmpia plină de oameni călări și oamenii ăștia nu-s buni”.

Pornit pe acest fir, Ilie lasă în urmă și „uită” fraza cu care Slavici își deschide moralizator nuvela, deși regizorul o citează el însuși în jurnal, ca un eventual motto („Ideea simplă a filmului: „omul să fie mulțumit cu sărăcia sa, căci dacă e vorba, nu bogăția, ci liniștea colibei tale te face fericit”). Oprindu-se la interpretarea „clasică” a textului literar, comentatorii premiei, iar după ei puținii și sumarii exegeți de mai târziu s-au străduit să creadă că aceasta ar fi efectiv tema filmului, că Ghiță e „Iacom de câștig” și „nu va reuși să se smulgă din mrejele banului”, cum am citit într-un text relativ recent. În realitate, ecuația filmului nu e deloc atît de „simplă” și datele nuvelei capătă alte funcționalități pe ecran: semnificantul e același, nu și semnificatul. În loc să fie obiect de acuză (în sensul „realismului critic” al secolului al XIX-lea) aurul adunat de noul hangiu e în film numai miza dramei. Banii sînt doar obiectul invidiei și rivalității fatale, materializarea „norocului” lui Ghiță,

dovada că el e „mai ortoman”, fără să aibă „oi mai multe”, nici „cai învățați”, ci doar acest loc primejdios, dar privilegiat, cu vad bun, care e hanul de la răsruce — și pe Ana.

Dealtfel regizorul însuși ne ajută să ieșim din clișee, nu numai prin părțile cele mai bune ale filmului, ci și prin opera sa critică și teoretică, edită și inedită, inclusiv prin numeroasele însemnări de jurnal sau pe foi volante, care au precedat și însoțit redactarea scriptului regizoral, după care s-a realizat filmul, printre altele adnotările de pe dactilogramele celor două scenarii literare scrise separat de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici. Deși al doilea pe generic, contra alfabetului, îndeosebi textul acestuia din urmă îl incită mai des spiritul reflexiv. Subliniind pe una dintre pagini replica eroului, — **Eu trebuie să scot la capăt un lucru greu**, Ilie notează: „În asta nu se ascunde doar cupiditatea lui Ghiță (în altă însemnare, pe aceeași dactilogramă, scrisese cu creionul: — Nu din perversitatea îmbogățirii se zbate Ghiță după câștig” — n.n.), ci în primul rînd **hotărîrea crîncenă, disperată, de a se elibera de sub dominația și teroarea lui Lică**, de posibilitatea amenințătoare de a deveni complicele conștient și voluntar al crimelor lui...” (s.n.).

Cu rara sa intuiție a politicului în omenesc și artistic, cu înțelegerea efectivă a prerogativelor regizorului ca autor al filmului, Victor Ilie inițiasă inovațiile tematice și ideatice încă din faza elaborării a ceea ce el intitulează pe cîteva foi volante „Ordinea progresiunii dramatice” — un preliminar „scenariu” (în sensul frantuzesc al termenului), care, ca și cel al unui Eisenstein la cunoscuta sa capodoperă, nu depășea dimensiunile a trei pagini.

Valerian SAVA

30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Nașterea unui film

— Față de antologia „Fascinația cinematografului”, realizată împreună cu George Littera, textele inedite ale lui Victor Ilie, pe care le dețineți, stimată Bianca Sofia Ilie, par mai numeroase, în special cele referitoare la Moara cu noroc, filmul celebrat

susii le-ar fi selectat probabil, cu exigență-i caracteristică, în cazul editării unei cărți. Uneori am în vedere și menajarea unor eventuale susceptibilități, dată fiind acuitatea unor observații și analize care, oricât de nuanțate, niciodată sentențioase, sînt ade-

știa că persoana respectivă nu-l agrează peste măsură, ba poate dimpotrivă — era teribil de obiectiv și acel om putea fi sigur că, la un necaz, va avea în el un aliat, bineînțeles fără să-și pună problema reciprocității și probabil că nici nu-și făcea în această



Romanticul sentiment al naturii: Victor și Bianca Sofia Ilie, la Hărman—Brașov, în timpul filmărilor pentru *La moara cu noroc*



Ovidiu Gologan, primul co

acum, la 30 de ani de la premieră.

Bianca Sofia Ilie: În primul rând, „Fascinația cinematografului” a fost un volum introductiv și am avut permanent în vedere o divizare a materialului, în așa fel încît o parte să rămînă pentru o altă carte. N-am renunțat la această idee și am speranța să o realizez, în aceeași colaborare cu George Littera. Cum ai remarcat, ar fi vorba neapărat de tot ce se leagă de filmul *La moara cu noroc*, de la primele însemnări și schițe scenaristice sau grafice, pînă la decupajul regizoral și notele de jurnal ulterioare premierei. Iar al doilea motiv pentru care m-am abținut să includ în „Fascinația cinematografului” unele texte e că m-am întrebat și mă întreb mereu dacă Victor ar fi fost de acord, dacă am făcut și dacă aș face bine să dau publicității niste gânduri intime, așternute pe hîrtie fără intenția de a vedea lumina tiparului, scrieri pe care el în-

vărate radiografiile ale modului de gîndire, ale calității sau deficiențelor lucrului, ale manierei de a conlucra la realizarea filmului și de a înțelege cinematograful sau viața în general. Mă conduc, în această reținere și după faptul că la noi în casă niciodată nu se vorbea ușor sau zeflemitor despre nimeni. Eu știu cît de mult îi iubea Victor pe cei cu care lucra, cu acea dragoste secretă, nemărturisită, dar efectivă și practică, cum știa să gasească ceva prețios la fiecare, cum nu accepta nici măcar să se aducă vorba despre defectul fizic sau de altă natură al unui om. Îi durea orice răutate și orice comentariu grăbit, nu voia să audă de așa ceva, te oprea din prima clipă: — Te rog, nu-mi place discuția asta, de unde știi că n-a procedat altfel, că n-a spus altceva, ori dacă n-a făcut-o dintr-un motiv anume? Totdeauna cînd venea vorba de cite cineva — chiar dacă

privea iluzii, nici în privința grațitudinii sau măcar a obiectivității, din cealaltă parte, în posteritate.

În laboratorul unui cineast-poet

— Dacă v-ați limita, de pildă, la ceea ce constituie documentele genezei filmului *La moara cu noroc*, ce ați fi de acord să revelați, în avanpremieră, din aceste inedite ale lui Victor Ilie, care sînt un bun cultural de interes general?

Bianca Sofia Ilie: Cred că e momentul, dacă nu să se reproducă integral, cel puțin să se ia act de existență, în manuscrise autografe, a primelor proiecte ale filmului, elaborate de Ilie în octombrie—noiembrie 1955, documente edificatoare nu numai pentru geneza operei, pentru diferitele ei etape, surse și contribuții, ci și

pentru modul cum înțelegea el raportul dintre literatură și film, modalitățile de adaptare a scenariilor pentru ecran, implicarea determinantă a regizorului în toate compartimentele de lucru, de la definițiile tematico-ideologice, ordinea, ritmul și accentele secvențelor, până la factura imaginii, muzicii, decorului și detaliile recuzitei, fără a uita, dimpotrivă, acordind o mare atenție, în multe texte, rațiunilor ce l-au condus în alegerea, îndrumarea și însuși formarea actorilor pentru film și pentru rolurile în cauză.

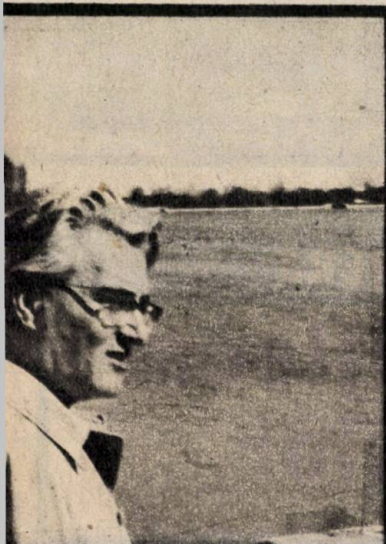
— Să comparăm primele propoziții din aceste trei manuscrise care privesc începutul filmului, genericul și cele dintîi cadre, în care apar, de fapt, motivele lui tematiche. Cu acestea începe „cartea” filmului, despre care vorbești, „carte” diferită de nuvela lui Slavici și de cele două scenarii scrise separat de Alexandru Struțeanu și Titus Popovici, pe care, evident, Iliu le-a cercetat cu mare atenție — do-

o primă numerotare a viitoarelor secvențe sau cadre, începînd de la indicativul zero, de la originea lucrurilor: „0. Cadru cosmic, pe generic. 1. Atmosfera locului cu renume rău, în scena de noapte cu vînt, apariția călăreților, se vorbește prima dată de Lică Sămădău. Prezentarea personajelor principale — Ghiță și Ana.”

A treia fază este pagina de deschidere a scenariului regizoral, decupajul definitiv în manuscris autograf, de data aceasta cu secvențele și cadrele numerotate de la A la Z — semn al aspirației lui Iliu spre integralitate. Este anticiparea, cadru cu cadru, detaliu cu detaliu, a începutului filmului însuși, așa cum a apărut pe ecran, dar textul are și o valoare în sine, de interes nu doar documentar, ci și literar-stilistic, bineînțeles nu în sensul „literaturizării”, pe care o combate mereu în diferite însemnări, ci ca scriitura cinematografică și gîndire specifică. Este o mărturie manifestă, în cu-

„Ordinea progresiunii dramatice” în scriitura cinematografică

mai reținem, pentru moment, din întregul material al diferitelor carnete de însemnări, o singură idee definitorie pentru viziunea lui Iliu asupra filmului, a artei, a vieții, care ar fi ea?



orator al lui Victor Iliu



„La marginea mării...” — un film văzut dar niciodată realizat

vădă multe însemnări de pe dactilogramele ce le dețineți.

— Sint, se vede, trei variante, trei faze ale elaborării începutului filmului care poartă pecetea celui ce le-a gîndit și le-a scris cu propria mîna.

Prima fază este eminentamente poetică, romantică de la primul cuvînt. E înția concretizare imaginativă a deschiderii viitorului film, această pagină în creion, datată „9 nov. 55” — o transcriere fără aliniate. „Începutul filmului: noapte. Bate vîntul în streășină, în obloanele grajdului, Șuieră vîntul prin ramurile copacului ars. La ferestrele hanului, mai sint bătute scîndurile în cruce. Moara scriștie. Bufnițele tipa. Niste călăreți se opresc din goană în fața circiumii. Fără să descalece, izbesc cu codriștea bîciului în obloane. — Hei, e cineva aici?”

A doua fază e un pas spre decupaj, de unde și titlul acestei foi volante „Ordinea progresiunii dramatice”, cu

vînte, a propensiunii sale romantice, cu lait-motive poematice în scriitura (renunțăm în continuare la aliniate):

„A. 1. ext. Silueta neagră a unui copac ars se profilează pe cerul nopții. Bate puternic vîntul, agitînd ramurile crispate. Pan. vertical. pe niste tufe sălbaticie mișcate de vînt. A.2. ext. cerul nopții cu nori în mișcare. A.3. ext. Pe drumul de țară, cu urme adînci de roți, trec vîrtejuri de praf. A.4. ext. O ramură desfrunzită, frămîntată de suflarea vîntului. A.5. ext. Un călăreț se apropie în galop de culmea dealului și se oprește brusc, întepenind ca o statuie. Vîntul îi suflă haina...”

Dragostea secretă a eroului

— Ne-am oprit la trei variante ale unui început de pagină. Dacă ar fi să

Bianca Sofia Iliu: E un simplu joc ce-mi propui, totuși, putem proceda oarecum la întimplare în această alegere. Iată, de pildă, o notă intitulată „Personajele pozitive”.

— În Moara cu noroc?

— Da: „Personajele pozitive ale nuvelei — scrie Iliu — sint Ghiță și Ana. Nicidecum bătrîna sau Lae”.

— La Slavici însă, tocmai bătrîna e un fel de rezonator, în timp ce pentru mai toți comentatorii Ghiță e un circiumar avid de bani, fără a mai vorbi de celelalte păcate capitale.

— Nu. Iliu continuă: „Ghiță este sincer și adînc convins că el acționează în felul acesta din devotament familial și dragoste pentru Ana. În ochii lui, dragostea puternică, vie, pentru Ana justifică totul”.

— Vă mulțumim.

Valerian SAYA



Cind totul este funcțional în cadrul:
Colecția Răutu, în rolul căprarului Pinteș

30 DE ANI DE LA PREMIERĂ

Regizorul în mijlocul colaboratorilor

„Niciodată nu venea în față...”

— Prima dată l-am văzut pe Iliu la probe. Stătea cu minile la spate, cu fața ușor înclinată și adumbrită, cu un zîmbet bun și discret. Era cu un pas în spatele aparatului, dealtfel nicio-dată nu obișnuia să vină în față, dintr-o modestie în care unii văd o efasare a personalității, eu însă sint convinsă că exprima o etică și o credință tenace în puterea gândului său, care nu avea nevoie de cabotinisme. Sub înfățișarea rezervată, era un om plin de poezie și farmec, pe care îl văd și astăzi într-un tablou ce trăiește pentru mine în culori pastel și linii estompate, deși regizorul era sever, minuțios aproape pînă la pedanterie, iar cu mine se purta mai degrabă aspru. Nu era poate foarte mulțumit cu ce reușisem să învăț în institut în singurul an absolvit pînă la data turnării filmului și cred că „rezervatul” și „ponderatul” Iliu a dat dovadă de o adevărată temeritate riscînd să mă

distribuie în rolul principal, pe mine care nu știam mai nimic, n-aveam nici un fel de experiență. Ceilalți interpreți și membrii echipei erau adevărați maeștri față de mine. Și totuși, aș spune că Iliu ne-a format pe toți, pentru rolurile pe care le-am interpretat, pentru ceea ce a realizat fiecare în sectorul său de lucru. Sigur că Ovidiu Gologan era un mare artist al imaginii, incomparabil prin știința lui de a portretiza, de a scoate din lumină efecte magice, de a face din fiecare cadru un miracol de expresivitate. Nu pot, de asemenea, să nu-l pomenesc pe Liviu Ciulei, regizorul secund, care am înțeles că mă recomandase lui Iliu pentru probe, fiindcă mă văzuse într-un spectacol studentesc la institut. Cred însă că filmul este deasupra sumei calităților și contribuțiilor fiecăruia, prin acel plus pe care l-a creat familia constituită sub egida regizorului, prin stilul unitar al întregului, în ciuda unor inegalități dintr-o partitură sau alta, dintr-un moment sau altul.

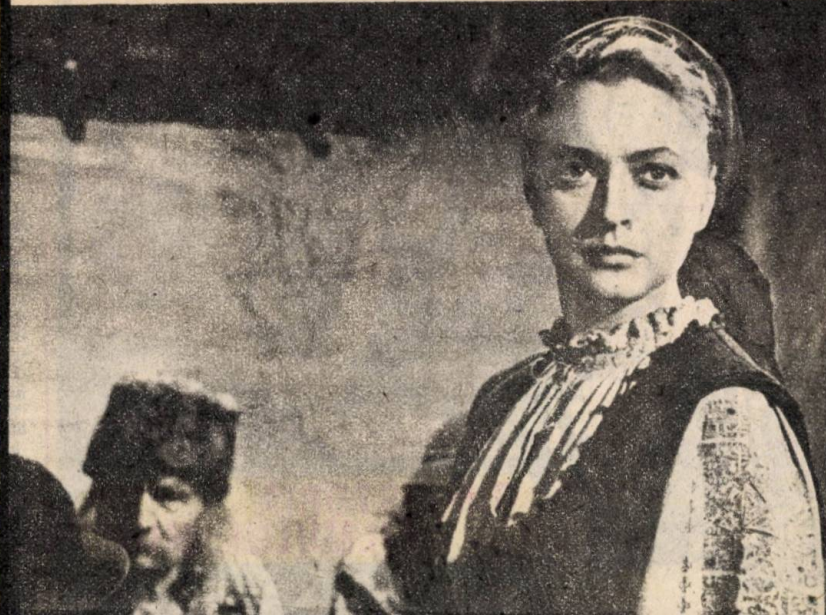
Mi-aduc aminte spectacolul de gală de la „Patria”. Știu și văd totul: cum eram îmbrăcată, poate prea specu-

los pentru vîrsta mea, cum am fost înfățișat de colegii de la studioul „Sahia” și cum ne-au făcut surpriza ca la sfîrșitul proiecției cu filmul nostru să prezinte subiectul de jurnal realizat în cele 90 de minute ce trecuseră de la festivitatea de deschidere. Dacă Cinemateca va avea buna idee să organizeze un spectacol omagial, în ianuarie 1987, la împlinirea a 30 de ani de la premieră, n-ar trebui să lipsească nici acest jurnal. Văzusem, înainte de premieră, panoul uriaș din fața fostei clădiri a Cîrcului de stat, vizavi de Universitate, cu chipul meu și al lui Constantin Codrescu și mi s-a părut că am să mor de emoție — o emoție vecină cu aceea a venirii pe lume. Nu mă știa nimeni înainte, atunci se năște...

Ioana BULCĂ

Cind filmul se face „de la sine”

— Deși un om plin de idei, apt să le susțină cu cea mai aleasă elocință, Iliu nu vorbea mult, nu stătea fără rost în discuții. Venea pe platou avînd



Costum și personaj: schița Florinei Tomescu pentru Ana (Ioana Bulcă).

totul pregătit în caiet, cadrele desenate dinainte și chiar portretul frecărilor interpret schițat. Oricare dintre noi păstrează de altfel de la el cel puțin cite un asemenea desen. În plus, pe scenariul regizoral pe care-l scriesese și după care se filma, el decupa încă o dată secvența, fie în prealabil, fie în cursul zilei de filmare, cu compoziția ficăru cadru și schema de lucru pe platou, cu indicarea punctului în care se află aparatul și unghiul ațel cimpului de mișcare a actorilor în decor. Astfel, pentru colaboratorii săi — secundul, operatorul, asistenții și noi, actorii — totul era clar și filmarea decurgea, ca să zic așa, „de la sine”. Iliu părea că-și vede în acest timp de gîndurile lui și, din această cauză, pentru unii, trecea aproape neobservat. Iar în intervalul dintre două filmări, cînd se pregătea cadrul și se punea lumina, părea de-a dreptul distrat, citea sau își făcea de treabă cu vreun cuib de păsărele sau vreun trifoi cu patru foi, cum îi plăcea să descopere așa ceva prin iarba din jur. Dar asta nu înseamnă că filmul nu era și nu este al lui, de la primul la ultimul cadru.

Pentru mine, rolul pe care mi l-a oferit — deși nu m-a convocat el în-sus — la probă — a însemnat și înseamnă foarte mult. Prin Pîntea căprului, mă întorsesem în propria biografie, către adolescență, cînd am făcut liceul militar. Eram din nou în elementul meu inițial, în uniformă — știam s-o port, știam să port arma, știam să încalec, adică să călăresc, nu numai să mă țin pe cal. Îmi plăceau și ambianța și tenta de investigator a personajului: — „Noi bănuim pe toată lumea, îi zice Pîntea lui Ghiță. Asta ne e meseria!” Era apoi excepționalul operator Gologan, erau ceilalți membri ai echipei, decorul, construit și natural — hanul dintre păduri și mai ales partenerii de joc,

atît de bine costumați de Florina Tomescu. Toate și toți întruniți de un mare artist. Dintre ei, nu vreau să pomenesc decît pe regretatul Benedict Dabija, pe atunci cu fantastica, neverosimila lui sănătate fizică și spirituală, în rolul atît de suculent făcut de el, al unui biet paznic de porci. Era acest coleg al nostru, foc de deștept și spiritual, caustic, unul dintre punctele cele mai strălucitoare din amintirile mele de la **Moara cu noroc**. Alături de sentimentul pe care l-am avut la filmarea scenei finale, cînd arde hanul și se prăbușește în flăcări peste Lică Sămădău—Geo Barton, pe care eu trebuia să-l împușc. Dar, în ultimul moment, las arma, renunț la gîndul răzbunării, într-un gest care mi s-a parut și mi se pare că ține de un mod românesc de a fi.

Colea RĂUTU

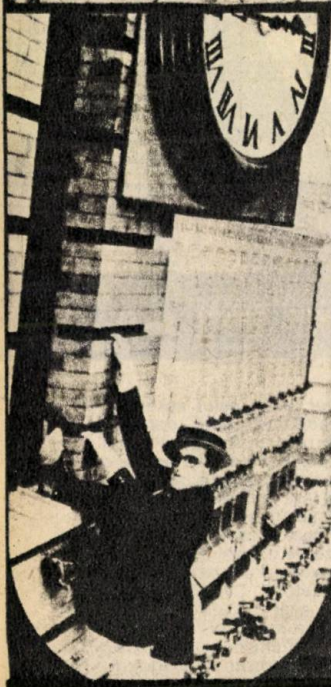
Național, european, universal

— Victor Iliu era un om înzestrat cu o cultură temeinică și o informație bogată, în multe domenii, cu deosebire în ceea ce privește cinematograful și artele plastice. Informația și înzestrarea sa cred chiar că erau mult mai însemnate decît lăsa să se vadă și, în orice caz, decît a apucat să le fructifice în filme. O personalitate completă, care nu se lăsa ușor descifrată. La prima vedere nu părea dintre aceia făcuți să-i anime pe alții, părea mai degrabă o bibliografie vivanță, bine organizată, cu un număr enorm de fișe, mereu adăugite, ordonate febril, dar deloc rigid, fișe citibile parcă în ochii săi extrem de vii, sub un suris malițios dar și loial, cu ideile și oame-nii. Nu de puține ori am avut unele dispute în care, din punctul meu de vedere, nu s-a dovedit deosebit de flexibil. În general, spunea uneori oa-

menilor din jur, chiar celor apropiați, lucruri tari, adevăruri dure, dar fără brutalitate, vorbele lui aveau un halou al lor de tandrețe drămuță, rămîind mereu în sfera ideii, ca ale unui intelectual de aleasă extracție. Astfel a captat personalități atît de distincte, numai dintre acelea care au fost apte să se angajeze pe același drum dificil. Mă refer la regizorul secund Liviu Ciulei, la operatorul Ovidiu Gologan — cu care am avut discuțiile cele mai frecvente asupra soluțiilor plastice și îndeosebi a costumelor — regizorul asistent Mircea Muresan și extraordinara trupă de actori, de la cei din fruntea distribuției pînă la aparițiile din planul trei, dintre toți trebuind să-i amintim pe regretații Geo Barton și Benedict Dabija.

Astăzi, îi dau poate dreptate lui Iliu și în privința unor subiecte asupra cărora ne-am contrazis. M-a nemulțumit, de pildă, refuzul categoric și obstinat cu care mi-a împințat intenția de a o încălța pe Ana — Ioana Bulcă — cu opinci. Eu țineam mult la costumația autentică a tuturor personajelor din **Moara cu noroc**, pentru care am făcut nu numai studii pe teren și numeroase schițe, dar și achiziții de costume de la țărani din diferite părți ale Transilvaniei. Pe Ana o vedeam ca expresie a țărâncii române din Ardeal și, după mine, ea trebuia neapărat să poarte un anumit fel de opinci. Iliu — nu și nu, a vrut-o în cizmulițe, ceea ce probabil corespundea unei idei proprii despre personaj și despre film, printr-o situare a narațiunii într-un plan pe cît de profund național, pe atît de deschis spre un orizont european și universal.

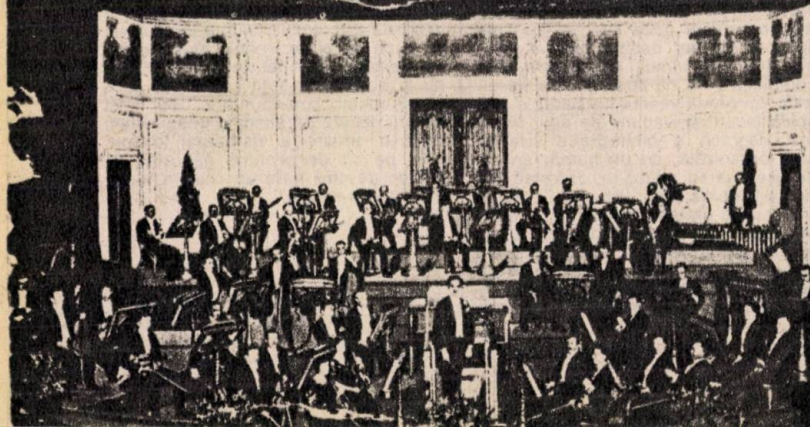
Florina TOMESCU



DIN ISTORIA FILMULUI MUT

**Un dirijor român în S.U.A.
aranjor muzical
a peste 1 000 de filme**

GREATER CALIFORNIA THEATRE CONCERT ORCHESTRA, LOS ANGELES, CAL.



Pare astăzi incredibil și totuși este adevărat: peste 1 000 de filme de cinematograf din S.U.A. poartă semnătura de aranjor, compozitor sau sincronizator sonor a muzicianului român Carli Densmore Elinor! De numele său vor rămâne legate lansarea peliculelor *Birth of a Nation*, *Ramona*, *Hearts of the World*, *The Great Love*, *Yolanda*, *Seventh Heaven*, *Janice Meredith*, *The Barrier*, *Little Old New York*, *A Daughter of God* etc. Ceva mai mult: bucureșteanul Carli D. Elinor poate fi văzut astăzi în diverse filme artistice, în roluri de dirijor, alături de Benny Goodman, Deanna Durbin, Fred Astaire, Ginger Rogers, Eleanor Powell, Dorothy Lamour, Bob Hope ș.a. A condus orchestrele de acompaniament al premierelor absolute la New York, Los Angeles, Chicago, Philadelphia, Pittsburgh, Boston etc., colaborând cu Dean W. Griffith, Charlie Chaplin, King Vidor, Cecil B. de Mille, John Ford, Frank Borzage, F. W. Murnau, R. A. Walsh ș.a. Cînd am vizitat Biblioteca Congresului din Washington (1982), mi s-a arătat fondul de partituri și documente „Carli D. Elinor Memorial Library”, iar la Muzeul Cinematografiei din Los Angeles se păstrează o bună parte din moștenirea spirituală a acestui pionier al sincronizării muzicii cu imaginea cinematografului mut. Multe partituri ale filmelor clasice sînt deja microfilmate la Library of Congress, devenind istorie pentru cercetătorii de mine ai celei de-a șaptea arte. Cine a fost Carli Densmore Elinor?

Născut la 25 septembrie 1890 în București, Carol Einhorn (Carli Elinor) a studiat vioara cu Robert Klenck la Conservatorul de muzică și artă dramatică, printre dascălii săi numărîndu-se Alfonso Castaldi (orchestră) și Dimitrie Dinicu (muzică de cameră). Ultimul l-a atras în Orchestra simfonică a Ministerului Instrucțiunii Publice (viitoarea Filarmonică George Enescu), unde, probabil, și-a făcut ucenicia de instrumentist pînă în 1911. După această dată s-a stabilit în S.U.A., activînd ca violonist și dirijor al orchestrei *Philharmonic Auditorium* din Los Angeles. Cîteva fotografii ni-l prezintă pe tînărul muzician în orchestra Conservatorului din București alături de Alfonso Castaldi; apoi cu George Enescu și Paul Ochiai în SUA și, în sfîrșit, la pupitrul formației *Greater California Theatre Orchestra* din Los Angeles. Cu acest ansamblu simfonic, Carli Elinor a lucrat în 1919 și între 1921—1925. Perioada primului război mondial l-a purtat în Europa pe frontul de vest, îndeplinind funcția de translator de limbile română, franceză și germană pe lîngă trupele aliate. Luase parte la luptele de la Verdun (în ziua semnării armistițiului — notează un ziar din Los Angeles: — dl. Elinor se afla pe frontul de la Verdun, fiind martor la asalturile teribile care au pus capăt acțiunilor inamicului). Între 1926—1929, muzicianul român a îndeplinit funcția de director muzical al Teatrelor și cinematografeilor Carthay, timp în care a semnat și primele partituri la filmele sonore la casele *Fox-Film*, *Metro Goldwyn Mayer*, *Charlie Chaplin*, *Samuel Goldwyn*, *United Artists*.

La începutul filmului sonor, Carli Elinor trecea drept un maestru unanim recunoscut al genului Studio-

urile Fox-Film l-au numit director muzical (1930—1931), lansarea peliculelor *Surrender, The Spider, Transatlantic, Women of all Nations, The Yellow Ticket, East Lynn* etc. fiind legate de numele sau. Se pare că atinsese o carieră artistică și financiară spectaculoasă, dacă ne gândim că în 1933 și-a clădit un teatru-cinematograf la Santa Monica (California). Ultimii ani ai vieții l-au aflat pe Carli Elinor în miezul lumii cinematografului american. A murit la 19 octombrie 1958 la Los Angeles. Revista *Newsweek* din 3 noiembrie 1958 scria: „Carli D. Elinor violonist născut în România, care și-a început cariera muzicală cîntînd la vioară sub scena ecranelor cinematografice, dar care mai tîrziu a devenit directorul muzical al unui număr de peste 1 000 de filme de cinematograf, inclusiv *Birth of a Nation* a încetat din viață la Los Angeles”.

Presa epocii l-a socotit „cel mai cunoscut compozitor de muzică sincronă cu imaginea filmelor” de la începutul veacului nostru.



A început, ca și Enescu (în fotografie) vioara. Dar filmul l-a cîștigat definitiv.

O pianistă româncă lansează în Italia „instrumentul rege” al sonorizării filmelor

În deceniul 1920—1930 filmele mute erau acompaniate de pianisti și formații instrumentale ce animau imaginile de pe ecran, fie cu muzică originală, fie cu fragmente extrase din creația clasică și adaptate de acești „aranjori-interpreți” în funcție de acțiunea de pe peliculă. Inspirația, fantezia, dar mai ales, capacitatea de a schimba brusc muzica după succesiunea imaginilor de pe ecran, devenise o veritabilă „meserie”. Printre profesioniștii genului s-au numărat și o serie de interpreți români (Theodor Rogalski, Aurel Groveanu, Ion Vasilescu), unii cunoscînd o faimă internațională în Europa (Aglaiă Ionescu-Toscani și America (Carli Elinor). Costul ridicat al acestor interpreți pe de o parte, dar și nevoia de amplificare orchestrală a fondului sonor pe de altă parte, au determinat inventarea unui instrument-rege, puternic ca sonoritate, de tipul orgii, capabil să înlocuiască zeci de muzicieni și instrumente de toate tipurile, menit să acopere nevoile fondului sonor al filmelor de mare montare produse după primul război mondial. Așa s-a născut între anii 1928—1929 noul instrument **Orchestrale Barbieri**, lansat de firma italiană Paolo Vallino și minuit, în premieră mondială, de pianista româncă Viorica Teșanu.

„La 16 aprilie 1929 am fost angajată ca pianistă permanentă de către Societatea **Corvi e Semeraro** — ne scrie Viorica Teșanu — mai întâi pentru o lună de probă, scopul fiind lansarea unei invenții și îmbogățirea **piano-forte**lui cu sonorități de orchestră, denumit „**Orchestrale Barbieri**”, inovație brevetată și fabricată de un mare in-

dustriar, apoi pentru 15 micro-recitaluri într-o sală din incinta magnificului parc din Milano, unde avu loc **La grande Fiera** **Campeonaria Internazionale** (Marele tirg internațional) în anul 1929”. Așa cum menționa contractul, Viorica Teșanu susținea zilnic două recitaluri publice, fiind plătită cu 900 lire pe zi.

Împ de doi ani, noul instrument a fost prezentat la Roma (Palatul fermelor lui Dioclețian — Piazza dell'

Esedra), Padova (Casa Anelli), Veneția, Este, Rovigno, Monselice, San Remo, Rapallo, Nervi, Paris, Bruxelles, Londra etc., precum și în diverse cinematografe, unde înlocuia perfect o întreagă orchestră. Cum arăta și cum se manevra **Orchestrale Barbieri**? Avea forma unui harmoniu sau unei orgi, de diferite dimensiuni, fără claviatură, conținînd zeci și zeci de tuburi de metal, de lemn, mai largi, mai înguste, deschise, închise, cu ancie sau fără, corespunzînd registrelor orgii, fiind legate prin multiple fire electrice de corzile pianului. Pentru registrul grav erau pedale, acționate cu piciorul stîng, cînd cu calciul, cînd cu virful piciorului, iar bateria și instrumentele de percucie erau acționate cu piciorul drept... Suna ca o adevărată orchestră — preciza Viorica Teșanu — minuită de un singur om! Repertoriul? Reduceri pentru pian de pe uverturile lui Weber, Rossini, Suppé, Bettinelli, Musella, Mendelssohn-Bartoldy, valsuri de Chopin, **Carnavalul animalelor** de Saint-Saëns etc.

Invenția lui Don Angelo Barbieri a făcut „carieră” numai 2—3 ani, pînă la apariția și generalizarea filmului sonor. Din păcate, montarea instrumentelor necesita o armată de tehnicieni (electricieni, acordori etc.), tuburile sonore fiind plasate pe marginaliile ecranului. Tehnica virtuozului interpret al lui **Orchestrale Barbieri** se apropia de aceea a organistului, dublată însă și de imaginație artistică, spre a sincroniza permanent muzica cu pelicula cinematografică. Viorica Teșanu (născută în Bîrlad la 6 februarie 1900, elevă a profesoarelor Elena Teodorini și Carlotta Leria la Conservatorul din București) a apărut în fața publicului italian atît ca pianistă, cît și ca solistă de operă în perioada interbelică. După întoarcerea în patrie a activat intens la Conservatorul din București la clasa de corepetiție-opera, paralel susținînd și numeroase concerte și recitaluri. Totuși, prioritatea de a fi lansat noul instrument **Orchestrale Barbieri** i-a legat definitiv numele Vioricăi Teșanu de istoria cinematografului mut mondial.

A îmbogățit piano forte cu sonorități de orchestră... cinematografică



Viorel COSMA

Încercări de primenire

Documentarul,
un document al
vieții
care semnifică
noul
fiecărui moment

Ne-am obișnuit ca filmele „Sahiei” vizionate grupat, să creeze senzația de unitate. Da, pînă nu de mult prima impresie cu care rămînea după o astfel de vizionare era faptul că filmele seamănă între ele. Uneori pînă la imposibilitatea de a deosebi imediat după vizionare, două filme pe subiecte și teme diferite. Există, sau mai degrabă a existat sau mai exact se mai practică încă parțial un „stil Sahia”. Documentarul în general consemnativ (fapte revelatoare, realizări mărețe, oameni minunați) lucrat cu profesionalism evident; dar fără prea convingătoare încercări de a descoperi semnificativul dincolo de coaja lucrurilor, fără prea revelatoare reușite de a vedea și dincolo de ceea ce se vede. De cele mai multe ori importanța temei și valoarea subiectului, grăitoare prin ele însele, sînt lăsate să vorbească prin ele însele și astfel, filmele spun poate mult și important despre realitatea filmată, dar cu nimic mai mult sau mai important decît ar fi spus realitatea fără a fi filmată. E bine, e rău? După mine nu e suficient deși mulți dintre apărătorii „stilului” (atît mai tinerii care ni l-am însușit, atît unii mai vîrstnici care l-au practicat) vor replica, desigur, că documentarul este în primul rînd document și că avem nevoie de astfel de documente filmate despre azi pentru mine. Avem, fără discuție, nevoie de documente, dar nu cred că fidelitatea consemnării unei realități conferă, automat, filmului și **calitatea** de document. Căci este o calitate la care ajung doar filmele ce reușesc a pătrunde semnificația, sensul realității pe care o privesc, care reușesc a o interpreta conform cu datele ei esențiale.

Vizionarea unei selecții „Sahia”, azi, impune observația: documentarul românesc caută forme de primenire. Filmele sînt mai diverse, modalitățile de abordare (chiar pe subiecte răs-bordate) mai colorate și o astfel de vizionare în ansamblul ei creează impresia că ceva e pe cale să se schimbe sau că măcar încearcă să se schimbe. Cautarea este mișcare și are mai multe șanse de a afla ceva. Dacă nu sînt încă multe elemente care să anunțe noul — deși sînt și dintre acestea — există, în schimb, un alt fapt pozitiv și important: lucrurile ce se cer a fi comunicate astăzi, cu sensibilitatea acestei epoci cere și documentarul altceva și în alt fel exprimat. Că, deci, trebuie să căutăm mereu formule de primenire.

Într-o vizionare — să luăm la întîmplare, pentru exemplificare, filmele prezentate într-o gală destinată exclusiv documentarului, cum ar fi „Contemporaneia” — s-ar putea distinge o serie încă masivă de filme aparținătoare celui nou „stil Sahia” despre care s-ar putea vorbi.



O generație care spune: Da, sîntem altfel! E ceva rău în asta? (18 ani. Stop cadru de Sabina Pop)

Se încearcă, de exemplu, a se purifica această esențială componentă a spectacolului filmic, coloana sonoră ce ar trebui să fie responsabilă de jumătate din efectul artistic și care, din păcate, este foarte des neglijată, îngreunată cu muzici parazitare, multe și ineficiente și, mai ales, cu vesnicele noastre stufoase comentarii care în încercarea de a spune totul sfîrșesc prin a nu mai spune mai nimic, în orice caz nimic esențial. Nicolae Cabrel în filmele sale *Sentimentul unu* (imaginea Carol Kovaci și Liviu Georgescu) și *Cali de dimineață* (imaginea Carol Kovaci) încearcă o formulă sonoră în mare măsură inedită în care zgomotele sînt primul element al sugestiei, folosindu-le cînd aluziv, cînd contrapunctic, acestea revelează, potențează, concretizează, metamorfozează, concentrează, sublimează, ceea ce imaginea și muzica (ilustrația muzicală Andrei Bretz) sugerează. În *Cali de dimineață* dincolo de tandrețea cu care aceștia sînt filmați, de atmosfera nostalgică și în același timp tensionată — o lumină aurie cerne timp și sentimente — frumos este gîndul regizorului, meditația sa asupra ideii de natură și natural, asupra comuniunii om-natură, asupra agresiunii pe care, deseori, o comitem asupra naturii. *Sentimentul unu* este un portret alcătuit mozaical în sensul bun al cuvîntului cum divers,

surprinzător, multilateral este acest artist, Sever Frunțu. Filmul pătrunde dincolo de superficial, în personalitatea artistului, selectează detalii din ambianța sa, izolează fragmente din lucrări, compune și recompune o lume, lumea artistului. Și un sentiment anume.

Și Ovidiu Paștina Bose pare preocupat de sentiment, iar ca sentiment un cristal izbutește să proiecteze personalitatea lui Ivan Patzaichin în univers și universal. Filmul e traversat de un fior straniu, m-aș hazarda să spun chiar un fior astral căci la Ovidiu Paștina Bose lucrul, obiectul concret își gîrde concretetea, se pulverizează. O limpezime și o forță și o simplitate (da, de cristal!) a mijloacelor de expresie. Ovidiu Paștina Bose vede nou, nou și foarte personal și acest film are zbor.

Iată și două filme asemănătoare prin aceea că ambele sînt portrete colective, dar diferite ca abordare: **Legende noi pe valea Argeșului** — regia Virgil Calotescu, referitor, la constructorii viaductului Topolog și **Tunelul** — regia Alexandru Gaspar. Munca la înălțime, e de un spectaculos vizual exploatat cu discreție și discernămint, eroismul acestor oameni ce edifică nu doar construcții ci și conștiințe, măreția lucrărilor impresionantă prin ea însăși, dar mai ales prin efortul uman le simți pulsînd pe

ecran cu fiecare gest. Dacă filmul lui Virgil Calotescu excelează prin tandrețea cu care acești oameni sînt priviți, **Tuneliștii** lui Alexandru Gaspar sînt filmați cu sobrietate și intenția vădită de a se pune accent pe duritatea, robustețea, greutatea acestei meserii bărbătești.

Sculpturile lui **Constantin Lucaci**, filmul a cărui regie o semnează Jean Petrovici, par a încerca să concretizeze legătura dintre cosmos și spațiul terestru. Un sir de plutiri inefabile, o sferă de imponderabilitate a metalului, acestea sînt, în filmul lui Jean Petrovici, sculpturile lui Constantin Lucaci. Încântătoare imagine a filmului semnată de Dumitru Gheorghe este o dovadă că un artist, făcînd un film despre un alt artist, poate merge în

întîmpinarea sensurilor operei plastice. Ie poate continua în expresie vizuală, poate reliefa ceea ce ar fi putut rămîne ascuns privitorului superficial.

Documentarist ambițios și pasionat, Pompiliu Gilmeanu adună cu meticulozitate proprie doar unui documentarist împătimit, fotografii, scrisori, documente, interioare sugestive, obiecte semnificative, secvențe de film sau relatări despre Liviu Rebreanu reușind să compună astfel **Romanul unei vieți**. Dacă **Romanul unei vieți** se evidențiază prin multitudinea mijloacelor folosite, menite a face prezentarea mai vie, mai variată, mai complexă. **Un fir lung cit 365 de zile** în regia lui Iancu Moscu, trăiește — dimpotrivă — prin simplitatea și economia mijloacelor utilizate. Elementul cuceritor

este atitudinea robustă, veselă uneori amuzată, alteori doar destinată a autorilor față de realitățile filmate (oile din imagine și efortul lor continuu de pe parcursul celor 365 de zile).

Mi se pare îmbucurător faptul că privind numai primele laureate din palmaresul unei gale de documentar „Contemporanea” se poate constata că fiecare film aparține unui alt stil, manierele de abordare sînt diverse și diferite, multe foarte personale, dar în ele s-ar putea recunoaște ceea ce, îndeobște, numim „tendințe noi în filmul documentar”. Tendința lui de primenire.

Sabina POP

Lumea văzută cu ochi de cineast

Piloții români și aeronavele lor, pe toate meridianele lumii

Ni s-a propus realizarea unui film despre activitatea transporturilor aeriene române. Formăm echipa: trei oameni.

Pregătiri, multe pregătiri, dar ora plecării mă surprinde cu bagajele nefăcute. Cămași, prosoape, ciorapi, ceai, aparatul foto, înghesuite în doua valize, fac deliciul motănelului care sare peste lucruri să-mi prindă mina, ori de cite ori mai adaug ceva inventarului. Nu știu cum, dar simt că pisicul ăsta e de vină! Îmi îngreunează despărțirea de casă! Da-te la o parte, fiară! Dar dojana n-are substanță. Animalul simte și sare asupra piciorului. Am să întirzii! Unde-mi sînt ochelarii? Sună cineva la ușă! E Misu. A venit exact la ora convenită. Chiar mai devreme cu cinci minute. Șofer de generație veche! Mă conduce la mașină. Mi-am cumpărat o haină ușoară, bună la filmare care mă apără împotriva frigului și caldurii, a ploii și a vîntului. Și un geamantan nu prea mare, dar încăpător. La aeroport constat că operatorul de imagine are o haină la fel, iar șeful de producție o valiză leit ca a mea. Toți cei trei membri ai echipei de filmare avem deprinderea deplasărilor pe care le reclamă munca de reporter. Un drum în ținuturi atît de îndepărtate, ridică însă o mulțime de probleme. Ipoteze și opțiuni privind necesarul de obiecte vestimentare, de alimente, de aparatură de filmare. Am cumpărat astfel lucrurile ca bagajele noastre să nu depășească la un loc 80 de kg. Sînt unsprezece valize și colete pe care le vom pritioci multe luni de zile prin toate aeroporturile lumii pe care aterizează avioanele noastre. Am început filmarea, evident, cu aeroportul nostru. Oțopeni unde am înregistrat decolări și aterizări de avioane cu echipaje românești venind și plecînd din și spre toate direcțiile. Colegul meu D.G., neobosit ca întotdeauna, se înhamă fără preget la cărat. Mai cu seamă aparătura și valiza cu peliculă se bucură de cea mai mare atenție din partea lui. Cel mai greu dintre toate este acumulatorul — sursa de



Trei oameni la drum: 11.000 km în față. Un scurt popas pe Aeropole.

lumină pentru filmările din cabina avionului. Primul drum pe care urmează să-l facem în vederea realizării filmului comandat studioului „Sahia” de către departamentul aviației civile s-a întîmplat să fie la Beijing. Fascinația Chinei operează asupra oricărui călător și noi nu facem excepție. Boeingul 707 care ne va duce în capitala Chinei pleacă la 21.30. Ne prezentăm comandantului G.T., un bărbat chipeș ca un star. În apropierea noastră s-a așezat un chinez tînăr și o femeie cu un copil, călătorind spre Osaka. Chinezul zîmbește tot timpul și e gata de conversație. Spune că studiază muzica la Londra și că se duce să-și vadă familia. E nerăbdător să constată înoririle din țara sa. Chipul lui îmi pare cunoscut. Poate fiindcă europeanului i se pare că fiecare chinez seamănă cu oricare alt chinez. Îmi

impune respect cînd observ că vinul pe care și l-a ales de pe masă însoțitoare de bord nu este nici grasa de Cotnari, nici Cabernetul de Murfatlar, ci un Riesling de Jidvei E aproape miezul nopții. Zburăm probabil peste Istanbul, dar toată lumea este absorbită de masa de seară. Zăresc prin hubloul luminile Nicosiei. Apoi licuricii mirifici ai Bagdadului. Orașe și așezări cu nume exotice se succed cu regularitatea stațiilor de metrou. Pasagerii și-a luat cite o pernă și cite un pled și se abandonează somnului. Scrutez întinericul prin hubloul și refac după hartă traseul cursei TAROM. Abadan și Siraz țînesc din noapte ca niște uriașe constelații. Siraguri de lumină galbene sau albicioase configurează străzile dormitinde la această oră. În dreapta mea îmi imaginez pustiu de nisip al peninsulei Arabice. Ca

niște oaze îmbietoare, pîlcuri de sonde luminate feeric, îmi sugerează zona fierbinte pe care o străbatem. De-am putea filma de la o asemenea înălțime! Într-un tîrziu avionul face o vîlă largă și se îndreaptă spre răsărit. Abu Dhabi rămîne în urma noastră. La orizont cerul se luminează pe nesimțite. Primele raze se răsfrîng ca niște nimburi pe marginile celor două motoare aflate de partea mea. Undeva jos, prin neguri nedesluite, Marea Arabiei deschide navelor drumul spre sud. Ne îndreptăm, spre Karachi, gonind în întîmpinarea soarelui cu 900 km pe oră. Jos, la suprafața mării, e încă noapte. De la 10 000 m înălțime noi putem vedea însă ziua care vine. Răsare soarele, un soare roșu, urias, tîsnind din pămîntul îndepărtat al Asiei. Un spectacol măreț la care asistă de fiecare dată piloții din cabină. Planeta a devenit, deodată, mai mică, iar omul un Prometeu. Am

lul. Un bazar multicolor, atrăgător pentru spectacolul lumii. La ora aceasta de dimineață nu se prea îngheșuie cumpărătorii. Arunc o privire pe ferestrele mari ale aeroportului, spre orașul pierdut undeva, la 18 km distanță. Un șir lung de taxiuri libere așteaptă la coadă să ajungă în fața peronului central pentru a lua vreun client spre oras. Sînt mulți cei ce așteaptă să cîștige astfel cîteva dolari, dar foarte puțini cei apți să-i dea. Mașinile avansează anevoie și unii șoferi nu vor avea prilejul să facă nici măcar o cursă pînă diseară. Le-aș filma chipurile, dar nu fac parte din scenariul nostru. Ne întorcem la avion trecînd din nou prin filtru. Cel doi grăniceri în uniforme verzuie din fața aparatelor de control descoperă centura de la briul operatorului nostru semănînd intrădăvăr cu o cartușieră. Colegului meu trebuie să le explice îndelung și să le demonstreze că este vorba de

lăm după cîteva minute de la plecare, pakistanezii au ridicat un mare baraj de regularizare. După două ore de zbor, un vis se configurează la orizont: șirul nesfîrșit al celui mai întins și mai impunător lanț muntos al lumii: Himalaia. De la Ind pînă la Brahmaputra, 2 700 de km de munți cu sute de vîrfuri depășind 6 000 m înălțime, cu cîteva zeci trecînd de 7 000 m și cu 14 piscuri semețe ce sfidează cerul la peste 8 000 de metri. Nici unul nu era escaladat în 1950. Începînd cu Annapurna (8 068 m) escaladată în 1950 și terminînd cu Hidden Peak, escaladat în anul 1958 toate aceste piscuri au fost cucerite în deceniul al șaselea al secolului nostru. Ceea ce mă face să conchid că există o vîrstă istorică pentru toate marile înfapturi ale omului. Traversăm o zonă muntoasă mai joasă, cu vegetație luxuriantă și pătrundem, în lumea zăpezilor veșnice. D.G. înregistrează din ca-



Și o altă
escală
europeană:
Madridul
cu
faimoasa
statuie
a lui
Don Quijote

ieșit demult din Marea Arabiei, dar jos încă nu se vede nimic. Ecran negru. În sfîrșit zăresc primul vapor navigînd prin ceața dimineții. După încă o oră de zbor planăm deasupra Deltei Indului. O delta austeră, în care nisipul se luptă cu apele și acestea cu nisipul prin care-și croiește stăruitor zeci de culoare spre mare. Cotim spre nord, traversăm cîteva orezării și aterizăm pe aeroportul din Karachi. Un „Boeing 707” — „Jumbo” al companiei Air France ne întîmpină pe platforma pe care ne oprim. În scurtul popas pe care ni-l îngăduie tranzitul coborîm, lîund cu noi și aparatul de luat vederi. Încercăm să filmăm cîte ceva, dar sîntem somați să renunțăm. Păcat! Aerogara din Karachi e o clădire impunătoare de dată relativ recentă. Săliile mari de așteptare, dispuse pe două nivele, se umplu de lume. În ușa magazinelor de suveniruri negustorii în costumele lor largi de bumbac, ne îmbie la cumpărături într-o engleză de culoare locală. Ne oferă statuete de jad, elefanți de ametist, sfîșnice de argint, ceasuri electronice și obiecte artizanale de tot fel-

sură de energie care alimentează aparatul Ariflex. Decolăm de pe aeroportul din Karachi și ne îndreptăm spre nord urmînd cursul Indului. Boeingul 707 se avîntă spre înălțimi pregătindu-se pentru asaltul peste Himalaia. Echipajul s-a schimbat. Ne prezentăm noului comandant, un bărbat cu părul argintiu, cu fața gînditoare, de poet. Ne vorbește de traversarea peste Himalaia în termenii cei mai avîntați. Doar trei companii aviatice din lume execută această traversare. Cea chineză, cea pakistaneză și compania TAROM. De sus urmăresc defilarea peisajului auster. Pămînt sărac, ars de soare, bătînd în tonuri cărămizii, albiu de riuri lipsite de apă și un fluviu binecuvîntat și totodată blestemat, de 3 180 km lungime, din care se adapă toate grădinile Pakistanului. Binecuvîntat pentru că aduce sevă pe pămîntul uscat și blestemat din pricina debitelor lui foarte variabile. Cînd apele din ploile musonice se întîlnesc cu cele provenind din zăpezile topite ale Himalaiei, nivelul său poate crește cu peste 7 m, inundînd totul în jur. La Sukkur, orașul pe care-l survo-

bina piloților citeva imagini ale Himalaiei. Radarul Boeingului mătură cerul lîmpede, prospectînd zările pînă în Hinducus Pamir și Tibet. Zburăm la 11 000 m înălțime. Este o zi cu vizibilitate excepțională și privirea poate cuprinde acest tînut halucinant pînă departe, peste 300 km. Piscurile sînt acum aproape, înfățișînd privirii cornișe strălucitoare de gheață, curgeri împietrite de ghețari, platouri cu zăpezi eterne. Caut cu privirea încercînd să localizez măcar un vîrf cunoscut din cărți și deodată ochii se opresc pe un masiv ce domină tînutul. Este Nangă Parbat, al nouălea vîrf al lumii (8 126 m) dar cel care a făcut cele mai multe victime între culezătorii alpinisti. Din 1895 de cînd a început asaltul acestui masiv și pînă în 1953, cînd Hermann Buhl, alpinistul din Innsbruck a ajuns pe vîrf, 31 de oameni și-au dat viața pentru acest vis. Aparatul meu cu diapozitive color țacăne fără încetare. Reperez cu emoție curgerea Indului pe fundul văii, aproape de locul în care marele fluviu face virajul său brusc, spre sud. Culoarul de zbor al aeronavei noastre

traversează o linie la granițele înmăruncheate, abia vizibile pe hartă ale Pakistanului, Afganistanului, Uniunii Sovietice, Chinei și Indiei. Probabil că niciunde în lume nu se poate întâlni o aglomerare de hotare mai mare ca aici. Ne aflăm într-o lume a superlativelor; cele mai înalte piscuri, Godwin Austen din masivul Chogori — 8 611 m, cei mai mari ghetari montani din lume (Siaken, 1 150 km² sau Baltoro din Karakoum), cele mai înalte trecători (Muztag — 5 781 m), cele mai înalte podisuri (Tibet, cu o medie de înălțime situată între 4 000—5 000 m). Imaginile coamelor taioase de gheață și a cornişelor sint atât de clare încât îmi pare că aş putea să recunosc pe ele un prieten urcat acolo. Pasagerii s-au lipit de hublouri fascinați de acest spectacol. Întreaga traversare durează aproape o oră. De fapt munții nu se isprăvesc nici o clipă. Ieșim în Tibet, flancați de lanțuri muntoase cu vîrfuri ce depășesc 7 000 de m. În stînga Pamirul, cu vîrfurile Congur, iar spre sud-est Tibetul propriu zis, cu vîrfurile Mustag și Ulug Mustag. Abia într-un tîrziu intrăm în depresiuni. Dune de nisip și mici așezări de păstori, marginile de coline aride, lipsite de vegetație. Zburăm pe traseul vechiului drum al mătăsii. Mai avem două-trei ore de zbor. Tînutul devine ceva mai puțin auster. Zăresc curînd, în depărtare, cursul serpuitor al unor mari fluviu. Se înnoptează. Chinezul de lingă noi este la fel de jovial. Fredonează un cîntec. Femeia cu copilul care merge la Osaka nu are nici un fel de complex al unei asemenea călătorii. Face acest drum cu liniștea deplină a unei navetiste. De la Beijing va mai parcurge un drum de șase ore de zbor, prin Singapore. Ne apropiem de capătul călătoriei noastre de 11 000 de km. Avionul a început să coboare. Undeva, spre sud, zăresc luminile unei mari așezări. Peste cîteva clipe vom ateriza pe marele aeroport din Beijing. Dar peripeliul nostru prin orașele și aeroporturile lumii abia începe.

Titus MESAROS

Patima pentru film

Proaspăt absolvent, am primit de realizat primul subiect de „jurnal”, la Studioul Sahia, subiect inteligent, conceput de documentaristul de vocație Ion Moscu, atunci redactor șef al jurnalului de actualitate. Subiectul era trezirea primăverii după marea viscol din '54. Filmez curgeri de ape, vibrații de lumină, schimbări de forme și culori, mișcări omenesti vădînd primăvara, adun mult, prea mult material, excelent filmat de colegul meu operatorul și totuși... nu pot începe montajul. Un chin imens mă cuprinsese, data ieșirii jurnalului era, desigur, fixă, și eu nu puteam să mă adun. Mă perpeleam în holul de la „Sahia”, unde și acum îmi pierd pașii și fierbind de angosa iminenței unei formulări necesare, dar pe care o simțeam brutală. Il aud ca în vis pe operatorul Francisc Toth, mare vîntor de imagini, povestînd cum a filmat pentru plăcerea lui o barză ce clămpănea din cioc a primăvara. Și Feri Toth imita barza: Tac-tac-tac-tac! În secunda aceea sindromul cinema s-a declanșat. I-am cerut cadrul, generos mi l-a oferit și acel clămpănit ritmic al ciocului berzei (un cadru în sine foarte frumos, expresiv) a constituit nucleul formal, ritmic al organizării curgerii pur filmice a montajului dînd sens poetic acelei primăveri de pe ecran. Subiectul a fost dealtfel editat ca act suplimentar al jurnalului, fapt

Experiența vieții și a artei nu se pot despărți

fără precedent și nici repetat. Nu era decît o mică particică de cinema, dar reușita sa efemeră mi-a dat curajul ca în **Bogății ascunse**, primul meu documentar, să continui exprimarea prin ritmul de forme mereu în mișcare, în curgere. Prinziind curaj, în **Bucureștii-orășii** înfloriți construiesc secvențe întregi bazate pe structura montajului compozițiilor dinamice în curgere, transformare, formulă revelatoare de sensuri indicibile altfel, pe care unii le-au numit poetice. În special secvența furtunii și a ploii de vară pornea de la ritmica vibrației în briză a unor mici flori, se dezlănțuia cu ritmica spargerii primilor stropi pe asfaltul fierbinte, urmînd în zbuciumul crengilor, averselor de ploaie și al frămîntării naturii întregi și culmina cu zbaterea unor imense dalii trecînd în curgere montajistă de la alb, galben, tot spectrul, pînă la negru și exploda cu trazețele norilor negri ce se vor risipi la apariția unei raze. Ploaie de vară? Nu, nu era numai o ploaie de vară... era sindromul cinema care de atunci, nu m-a mai părăsit, m-a obsedat permanent... Ajungînd la festivalul de la Edinborough cu acest film vîd la Londra, la National Film Theatre, **Louislana Story** de Flaherty. Tîm minte vîd marea fluviu, un băiat într-o barcă, poezia nostalgică a unei naturi respectate de artist, dar ceea ce tîm minte perfect, mai clar decît Piccadilly-Circus este secvența forajului montajul de curgere halucinantă a mișcărilor devenite estetice prin perfecțiunea mișcărilor unor muncitori manipulînd lanțuri, cleme și clești (termeni pe care-i cunosc bine acum și-mi sînt dragi, pentru că azi fac și filme de protecția muncii) și toate aceste secvențe antologice într-o curgere de cinema, de adevărat cinema. Stăruia încă în mine această curgere ritmică, impletită cu un sentiment de admirație pentru nobletea muncii, cînd, facînd o prospecție într-o uzină am văzut, în mic, ritualul turnării oțelului incandescent... Am fost fascinat și l-am solicitat lui Paul Anghel un scenariu despre oțelari. Așa am realizat **Aproape de soare**. Revăzînd de curînd filmul la cinematocă, perfect detașat, mi-au plăcut scenele de turnarea șarjelor filmate „pe viu”, în oțelărie, scene de o potență expresivă pe care numai respectul și prețuirea muncii puteau s-o genereze. Aceste secvențe le-am reeditat în scurt metrajul **Flăcăul și focul**. Experiența vieții și a artei nu se pot despărți. Între documentar și film artistic, „sindromul” nu face diferențiere.

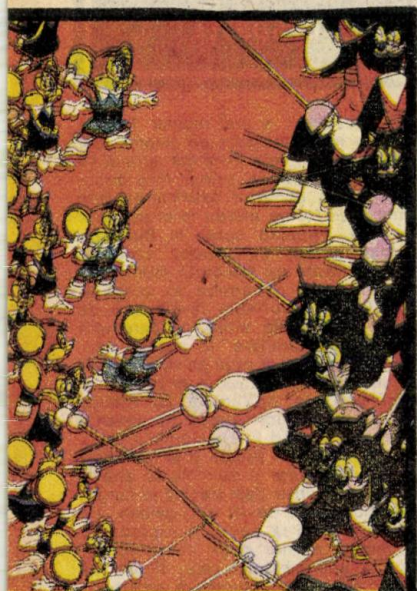
Savel Stîlopul

Anotimpurile
vieții și
artei,
într-un poem
pentru
toate
anotimpurile



Animația și creatorii ei

Cu verva marilor comedii burlești



**Fantezia gagului,
arta mișcării = cheia
succesului Mușchetari-
lor lui Victor Antonescu**

În desenul obișnuit, o linie exprimă doar sugestia unei mișcări-practic ea rămâne în stare de inerție.

Cel care mișcă o linie, cel ce o scoate din starea de inerție și o însuflește este artistul animator. Prin mișcarea liniei, el trebuie să spună ceva, să exprime o stare de liniște sau de neliniște, de tensiune sau de destindere, de bucurie sau tristețe. Cel ce gîndește și pune în relație desenele unui film este tot animatorul. Datorită lui, desenele capătă viață și, prin mișcare, personajele filmului își definesc caracterul. Există o calitate a invenției plastice și a nervului animației. Un virtuoz în această artă este Victor Antonescu. El a pătruns adînc în lumea tainică a mișcării; pentru el fiecare deplasare pe oglinda ecranului are o semnificație și exprimă o stare sufletească, o idee. În desenele pe care le animă, nu imită, nu decalchează mișcările din realitate, ci inventează noi gesturi caracteristice pentru fiecare personaj, pentru fiecare scenă a filmului. E făuritorul a mii de personaje de o expresivitate deosebită, mișcate într-un univers fascinant. Totul joacă în acest univers de o vivacitate nebună, datorită unui talent și unui profesionalism impecabil. Regizorul orchestrează cu succes

grupuri de personaje (vezi celebre dueli dintre mușchetarii-soricei și motanii din garda cardinalului), cu o alternanță de ritmuri ametoitoare, țîșnite din tradiția comediei burlești. La Victor Antonescu decorul e „mai neutru” decît la alți colegi desenați, tocmai în intenția de a lăsa personajelor libertate nelimitată de acțiune. Chiar atunci cînd folosește mișcarea ciclică, repetată a gesturilor și atitudinilor unui erou, el o integrează

losiți cu succes în sensul aceleiași finalități.

Dintre realizările sale de excepție, sînt de reținut **Greierile și furnica** — gîndit caledioscopic, cu o mișcare vioasă și inventivă, **Stejarul și trestia** — cu o animație elegantă, neliniștitoare, **Somn agitat** — imaginat cu umor de calitate și ritm antrenant, **Asediul** — o adevărată mostră de virtuozitate în mișcare. Pe lîngă serialul **Cel trei mușchetari**, Victor Antonescu a realizat primul film românesc de lung metraj în desen animat — **Robinso Crusoe**, impresionant prin pitorescul atmosferei și verva mișcării.

La toate aceste calități de scenarist, desenator, animator și regizor, se mai adaugă harul didactic. Poate nimeni nu a făcut mai mult decît el pentru a comunica învățături și cunoștințe despre arta animației celor interesați să îmbrățișeze această profesiune. La cursurile de inițiere în arta mișcării, transmite cu generozitate, tact și disciplină pedagogică, elementele esențiale ale artei noastre. Mulți dintre fosti săi elevi îi sînt astăzi colegi care continuă și desăvîrșesc cele învățate de la el. Cu aceeași dragoste, se ocupă de îndrumarea cineaților, în cînecluburi, în cadrul taberelor de inițiere și la întîlnirile de lucru.

Prețuit în țară și peste hotare, recompensat cu numeroase premii, el a reușit să se impună în arta animației ca o personalitate cu un stil de neconfundat. Fostul maestru al sportului și campion național de tir a devenit acum maestru al animației și continuă să „întească” cu măiestrie ecranul cu imagini făurite cu fantezie și virtuozitate.

Ion TRUICA

Un univers care amintește vîrsta de aur a comediei burlești

organic în țesătura dramatică, înțipare strict necesară, obligatorie. Există o permanentă stare de tensiune în animația peliculelor sale: momentele de liniște, de pauză, te fac și ele curios, te pregătesc pentru ceea ce va urma. Cu rigoare și forță narativă, filmele sale sînt de o precizie matematică — înlănțuiri de gaguri distribuite cu o decisa finalitate artistică, la care concură, egal de active, desenul, culgarea, mișcarea și efectele sonore. În plus, mai mult decît alții, colegul nostru are pasiunea mecanismelor, mașinăriilor și roboților, fo-

Culorile fanteziei pentru mărgica albastră

În peisajul filmului românesc de animație Luminița Cazacu aduce o notă de lirism autentic. Filmele sale, fie că se adresează copiilor sau celor maturi, sînt străbătute de o undă poetică, senină. Au candoare, puritate, gingășie. Limbajul cinematografic folosit, deși divers de la un film la altul, e dominat de două trăsături specifice: picturalitatea imaginii și caracterul armonios al coloanei sonore. Sensibilitatea pictoriei transpare în nuanțe, în detalii de o mare inventivitate regizorală. Culoarea este una din calitățile filmelor sale, culoare gîndită decisa, frumos armonizată, în tonalități rafinate. Formele cromatice au în filmele sale o funcționalitate dramatică precisă, fiecare ton fiind sugestia unui

sentiment pe care trebuie să-l transmită atît personajele cît și elementele de decor.

Pentru adulți, Luminița Cazacu a realizat serialul **Condiția Penelopei** care s-a bucurat de un real succes datorită calității umorului, a ironiilor fine, vervei narațiunii. În episoadele acestui serial, gagul subtil, ironia se concretizau în imagini prin aducerea într-un context modern, a unor simboluri ale lumii antice: capitelul a devenit coafura Penelopei, Venus din Milo și-a parasit brațele trăbuind în gospodărie; cariatidele și-au uitat menirea pentru că sprijineau un templu al bărbaților; trecerea timpului e marcată prin scurgerea unor scene întregi printr-o clepsidră. Comentariul spiritual a beneficiat de aportul inter-

pretativ al unor mari și regretați actori Toma Caragiu și Octavian Cotescu. Personajele și decorul serialului **Condiția Penelopei** conțin sugestive elemente decorative ale culturii grecești; orele capitulelor compun coafurile; canelurile coloanelor se regăsesc în drapajul tunicilor; decorațiile ceramice clasice în decor; culoarea albă a personajelor aminteste de coloanele clasice detașându-se de fundalurile de un roșu pompeian.

„Eroul” care cucerește publicul de toate vârstele: Pin—pin

În filmele pentru copii Luminița Cazacu este preocupată de un limbaj plastic accesibil și atrăgător, de alternarea acțiunii trepidante cu momente lirice tandre și, în mod special, de introducerea în acțiune a unor elemente de fantastic, de fabulos. Strădania de a găsi forme noi de expresie se concretizează în tehnicile de lucru



Grație, candoare,
umor tandru, definesc
profilul artistic al Lu-
miniței Cazacu

foarte diferite: carton decupat și împletirea filmărilor reale cu cele de desen animat, în **Bună dimineața, povești și Cine a pierdut o girafă**; pictura în ulei pe acetofan și porțiuni de animație computerizată în **Balada pentru mărghita albastră**; desen animat clasic conceput pe baza unei coloane sonore sugestive și bine închegate — pentru ca **Aventurile lui Pin-Pin** — din care a și prezentat cu succes primul episod să constituie un musical cu momente de desen și cu cîntece anume scrise, ce presupun descifrarea migăloasă, pe fotograme, a muzicii și a comentariului, în vederea realizării animației. **Aventurile lui Pin-Pin** încep de la pinguinul aflat la delfinariul din Constanța filmat pe viu, în generic, și transformat în personaj desenat și animat pe parcursul celor opt episoade ce vor constitui lung metrajul final. Versurile cîntece-lor semnate de Constanța Buzea pe muzica foarte inspirată a lui Ion Cristinoiu, interpretate de Valeria Ogașanu, dau glas micului personaj.

Prima confruntare cu publicul a confirmat că Pin-Pin a un personaj simpatic și îndrăgit. El a obținut cu primul episod **Reprezentăția**, la Festivalul filmului pentru copii de la Piatra Neamț, 1986, Marele premiu al juriului și a adieziunea entuziastă a copiilor.

I.T.

Albul candorii și înțelepciunii

Între nostalgia zborului și fascinația meditației.

Un clovn alb precum o pasăre de vis, se înalță pe propriile-i picioare alungite asemenea plopilor, pentru a cuprinde lumea arenei. Trucului „papainoagelor” clovnul cel mereu îngîndurat îi opune înălțarea — nu fără caznă, banuim — creșterea în propria ființă. Clovnul cel alb mă îndeamnă să mă gîndesc că nu altfel și-a pus la cale arta filmului timp de douăzeci de ani, însăși autoarea, Liana Petruțiu, în a cărei creație nici cel mai cursurgiu privitor nu ar putea depista urma vreunei dintre ticurile tolerate ale animației. Convențiile îngăduitoare, oricît de simpatice ar fi ele, sînt înlăturate de convențiile mai harnice, poate mai puțin lesnicioase ale obsedantului recurs la cultură. Sentimentul unificator al acestora, domină filmele Liane Petruțiu, recunoscut, deopotrivă, în invocarea universului culturii populare, în demersul punerii de acord a strategiei picturale cu îndrăznelele animației și, nu în ultimă instanță, în nostalgia unei sensibilități intens marcate de exercițiul meditației.

Libertatea atît de profitabilă a genului are sens și demnitate în măsura în care jocurile fanteziei nu exclud un anumit coerent program: elementele universului imagistic popular nu sînt pretexte decorative ci chiar materialul construcției, căci — iată — desenele personajelor inspirate de basmele lui Creangă, **Punguța cu doi bani** sau **Fata babel și fata moșneagului** amintesc de măștile teatrului popular din Bucovina sau, în chip cu totul insolit, de tradițiile xilografurii ardelenesti. Încă de la debutul său, în 1966: **Hal la circ**, cu acele încîntătoare capete de copii pictate pe pietre de mare, unele, motive ale scoartelor și ceramicii, păsări, căluți deveneau „personaje” și, tot atunci, unele dintre ele prefigurau o aspirație irepresibilă a eroilor autoarei: învingerea spațiului, zborul. La semnalul unei baghete magice păsările din **Hal la circ** „vadează” din covor, bănuiala unei lumi fără opreliști împinge cucu-cu-arc din **Povestea micului cuc** să se smulga din mașinăria sa, după cum cine știe ce nostalgie poartă alba faptură din **A fot odată un**

clovn, instalată pe o pălărie care poate fi și luna deasupra unui sat. Cu alte cuvinte, personajele „ies din povești” în spiritul atît de modernei complicități cu spectatorul și, din curiozitate sau din dor-de-ducea întră în altă poveste, care nu mai este numai a lor, ci și a noastră. Nu întimplator, probabil, în mai toate filmele Liane Petruțiu, chiar și în cele mai candide, cum ar fi **Poveste cu buline** sau **Cine a găsit vise frumoase?** funcționează un joc al plecării și al întoarcerii, al pierderii și al regasirii, fie că este vorba de... bulinele unei gîrgărițe (sîntem în lumea animației!) sau de visele unei fetițe.

Pentru artiștii adevărați „copilăria”, mai ales ea, este un joc cît se poate de luat în serios. Cum atît de pertinent remarca o comentatoare a semnificațiilor picturale ale filmelor artistice, albul clovnului, atît de stăruitor citat în acele rînduri nu este al inocenței. „Este albul dens al înțelepciunii”.

Magda MIHĂILESCU

Rafinament plastic, asimînd creator spiritualitatea artei populare: Liana Petruțiu



În cea de-a
treia ediție
a „Revistei”
scrise de
cititori veți găsi:

●
„Cronicile” la „Noi,
cei din
linia întâi...”

●
Paginile
debutanților
sau o altă
toamnă
a bobocilor

●
„Cronicile”
unor filme
controversate

●
„Cinemateca”
din scrisori...
Viața
cinefilului

●
„Cititorii
și revista
„Cinema”...

●
Rubrica:
„Am
zîmbit la...”

precum și un mare nu-
măr de fotografii ale
unor actori și actrițe,
români și străini, ce-
rute de corespondenții
noștri care sînt și auto-
rii „explicațiilor-foto”

A man in a brown suit and hat is smiling and holding a camera. The background is a blurred outdoor scene with trees.

**Revista
spectatorilor
care nu sînt
numai
spectatori**
ediția a III-a

Pe prima pagina: „Noi, cei din linia întâi“

● „Aș dori să-i felicit pe cei care au realizat filmul **Noi, cei din linia întâi**. Va mărturisesc sincer că este cel mai bun film românesc pe care l-am văzut inspirându-se din evenimentele celui de-al doilea război mondial. Am vizionat aproape toate filmele realizate de Sergiu Nicolaescu, dar nici unul nu m-a făcut să trăiesc atât de intens întreaga acțiune... Cred că frumusețea filmului constă în aceea că eroii folosesc cuvinte și gesturi banale de fiecare zi, gesturi pe care le facem sau le-am putea face toți. Nu numai asta înfrumusețează acest film ci și frumusețea suferințelor a eroilor lui, eroi deloc supraoameni care ar ști tot ce se petrece când și cum, care nu ar greși niciodată, scăpând cu bine din toate împrejurările, ci oameni obișnuiți, oameni ca oricare dintre noi, oameni care nu excelează decât prin frumusețea și căldura sufletului lor. Horia Lazăr este un erou pozitiv, nu un „super“ ci un locotenent poate mai mîndru pentru că este fiu de țaran și a reușit „să ajungă mare“, dar în fond un tânăr cu suflet de aur, un tânăr pe care tatăl său nu ezită totuși să-l palmuiască atunci când e beat. Curajul lui nu este nebunesc, din dorința de a fi remarcat ci pornește din teama lăuntrică pe care o încearcă fiecare în fața unor acțiuni ce se pot solda cu moartea celor ce iau parte la ele. Treptat însă, curajul va crește, odată cu acomodarea lui Horia cu camarazii săi, odată cu creșterea încrederii în sine, dar mai ales odată cu gestul tatălui său care-i demonstrează că ține la el oricît de dur s-ar purta. Scena cea mai emoționantă, scena care încununează tot ce-a clădit cu mîgăla regizorul, nu este nici clipa în care Horia renunță la răzbunare, nici scena în care generalul Marinescu își vede distrusă ultima legătură cu amintirea soției ci aceea în care un soldat, nu contează cum îl cheamă, el poate fi oricine, întinde o bucată de pîine copiilor și oamenilor flămînzii din Budapesta. În această scenă, frumusețea sufletească aureolează chipul soldatului simplu, al cărui nume se poate pierde în timp, dar al cărui gest va rămîne mereu în mintea celor ce l-au văzut, ca o punte peste timp și între suferințe, așa cum gestul necruțător al unui soldat german rupe legătura ce se crease între oameni, amintindu-le că în război unii oameni au devenit fiare. Întrebarea mută pe care

o adresează ochii mortului celor care au rămas, strigătul copilului care rămîne singur pe lume după ce s-a atașat de alții oameni, întrebarea Silviei — „dacă războiul s-a terminat, de ce nu se predau?“ — uimirea și groaza copiilor subliniază aceeași simplă întrebare: de ce? Această întrebare este, de fapt, mesajul de pace al unui film, singurul — din cîte am văzut — la care publicul nu s-a ridicat în picioare înainte de a se aprinde lumînile, singurul la care spectatorii au rămas în așteptare. Ce poate fi mai frumos?“ (Angelica Curișcă - str. Serg. Nic. Grindeanu 70, bl. C2, sc. A et. 10, apt. 43, Constanța)

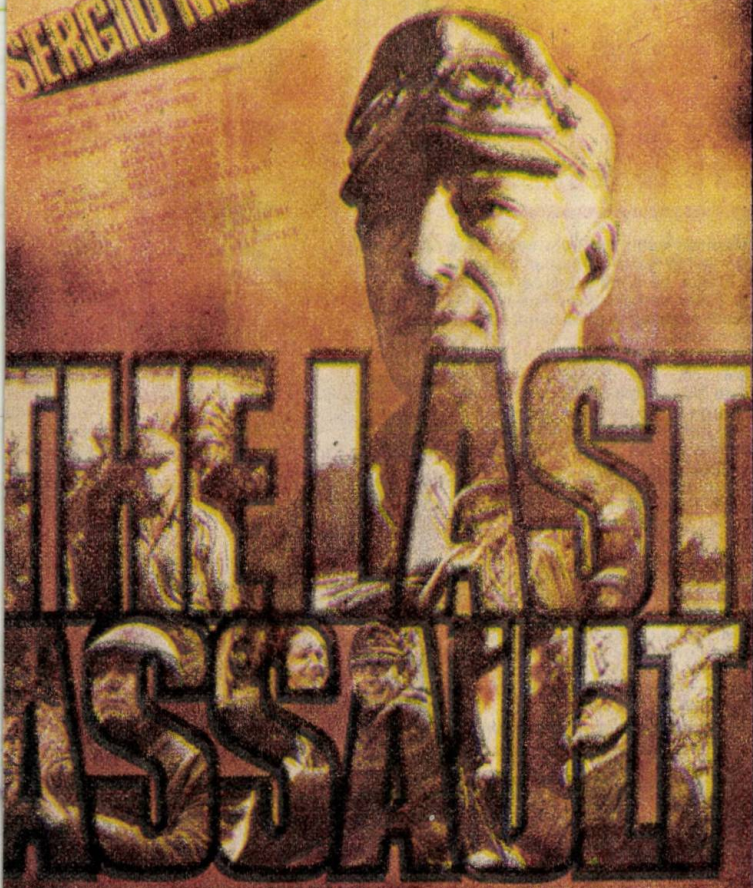
● „Nu mă folosesc de obicei de superlativ, totuși **Noi, cei din linia întâi** m-a părut extraordinar, începînd de la interpretare și pînă la realizarea fiecărei scene... Am avut plăcută surpriză că constat că sala era mai mult decât plină și că publicul, alcătuit în special din tineri, a apreciat cum se cuvine producția românească, primind-o cu entuziasm. Și aveau de ce, credeți-mă...“ (Mihaela Ionescu - str. V.I. Lenin, 70, Piatra Neamț).

● „Solid, dens din punct de vedere ideatic, cu dialoguri și replici vii, percutante, scenariul lui Titus Popovici i-a oferit lui Sergiu Nicolaescu caractere deosebite, extrem de așănate pentru spectator. Războiul antifascist, cu întregul lui cortegiu de întâmplări tragice, este prezentat nu atît prin prisma bătăliilor, cît mai ales din unghiul acelor oameni care l-au trăit zi de zi; în centrul narațiunii cinematografice strălucește interpretarea plină de aplomb al lui Valentin Uritescu, dominînd „sectorul filozofic“, după cum o spune el însuși, poreclit „Sapte-Schopenhauer“ de către superiorii săi, cu maxime la mai tot pasul: „Ori sperî, ori disperî și atunci mori mai repede“... Generalul Marinescu, un alt personaj-cheie al filmului este adus pe ecran de Sergiu Nicolaescu — fie că interpretează un comisar, un procuror, un căpitan sau un general, ca în cazul acestui film, Sergiu Nicolaescu este întotdeauna cuceritor. Eroii săi au vocația de luptători, sînt ambițioși, tenaci, curajoși. Anda Onesa interpretează o tînară studentă în medicină cu sensibilitate și tandrețe, dar nu pot să nu observ că e cam monotonă de la un rol la altul. Distribuția e bine gîndită pînă și în rolurile secund-



...regia: Sergiu Nicolaescu — și prin asta am zis că filmul e foarte bun“ (Colea Cuciuc)

A FILM BY
SERGIU NICOLAESCU



...după părerea mea, Noi, cei din linia întâi constituie realizarea de vîrf a cinematografului noastre în anul 1986" (Marga Gavriliță)

dare. **Noi, cei din linia întâi** e o realizare de mare anvergură, pe un scenariu magistral al lui Titus Popovici și mai ales, un film de și cu Sergiu Nicolaescu. După părerea mea, acest film este momentul de vîrf al actualei stagiuni cinematografice. Sint, există voci care dau înțietate **Întunecării** lui Alexandru Tatos, dar acolo m-a entuziasmat doar imaginea semnată de Calin Ghibu" (Marga Gavriliță loc. Corod, jud. Galați).

• **Noi, cei din linia întâi** — regia: Sergiu Nicolaescu, și prin asta am zis că filmul este foarte bun. Este un film cu bărbați și despre bărbați, dar parcă ar fi trebuit mai multe sanitare Sarea și piperul filmului se numesc V. Urtescu. Joc plin de vervă, un vocabular care-ți merge la inimă. O scenă

magnifică — cea în care tinărul sublocotenent galopează pe un cal alb prin lanul de porumb..." (Colesa Cureliuc — loc. Mărlieța Mică, jud. Suceava).

• ...Îl consider unul dintre cele mai frumoase filme despre război. Lăsînd la o parte faptele de arme, m-am oprit asupra poveștii de dragoste care m-a impresionat mai mult ca **Love Story**... Fără suspine, vise roze, fără „te iubesc” rostit din cinci în cinci minute (n.r.: era și greu în timpul, totuși, al unui război!) se alcătulește o tulburătoare iubire, valabilă oriunde și ori-cînd. Niciodată filmul nu cădea în melodramă; cea mai fascinantă declarație de dragoste pe care am auzit-o vreodată a fost acel „Du-te dracului!” rostită într-o mașină zgîlțită de ex-

plonii" (Lidia Cristina Nica — str. Parincea, nr. 2, bl. 5, sc. 2, ap. 50 București).

• „Acest film m-a emoționat pînă la lacrimi” — (Mihal Mardare — proiecționist la Cinema Vaslui)

• „Este cel mai bun film — mă refer la gen — din ultimii 40 de ani” (Ion Săvulescu — str. Olteni 12, București)

• „Sînteți formidabili! Mi-ați făcut o surpriză nemaipomenită în nr. 8/86, deoarece tocmai vroiam să vă rog să publicați o fotografie cu interpretul locotenentului Horia Lazăr... Mi-a plăcut foarte mult cum a făcut față acest tinăr debutant, despre care am citit că este student la IATC, primului sau rol principal. Felicitări și lui Sergiu Nicolaescu pentru încrederea pe care i-a acordat-o”. (Gabriela Rădulescu — Pitești)

• „...Un film excepțional... Un film care aduce în prim plan eroismul ostașilor români, dar care nu uită esențialul: dreptul tinerilor la viață și iubire. Dragostea dintre Silvia Marinescu și sublocotenentul Horia Lazăr o dovedește cu prisosință; o dragoste care se infiripă și crește printre tranșee, sub amenințarea crudă a morții” (Mirela Carla Chivu — str. N. Titulescu 4 A, bl. 36, sc. A, ap. 6, Găești).

• „Noi cei din linia întâi m-a captivat. Mărturisesc că la început m-am îndoit dacă George Alexandru va rămîne, din punctul de vedere al acțiunii, în rolul principal. Însă cel care m-a copleșit prin farmecul specific moldovenesc, prin stilul său incisiv a fost Valentin Urtescu... Ștefan Iordache mi s-a părut desăvîrșit în arta de a fi negativ — el fiind oricum, pentru mine, actorul preferat.” (Alina Bădescu — bl. 21, sc. A, cartier Traian, Rimnicu-Vilcea)

• „...Știu că și revista dumneavoastră îl iubeste pe Sergiu Nicolaescu, ba chiar îl răsfăță, mă rog (asta nu vă va face să-mi nesocotiți scrisoarea), dar pe mine **Noi cei din linia întâi** nu m-a convins. Filmul e merituos, dar e o foarte utilă **ilustrată** a măreției noastre epopei naționale, un excelent material pentru studenții în materie și nu mi-a părut decît foarte vag a fi ceea ce noi, cinefilii, am numi un film artistic de război. În scenele de luptă, care, desigur, au și ele, forța lor „acustică”, mesajul mi s-a părut **pus**, mai puțin sugerat, așa cum numai arta aparatului de filmat știe să sugereze... Sigur, nu mă apuc acum să-l contest pe Sergiu Nicolaescu, dar constat că nici **Ringul** și — repet — nici această **Linia întâi** nu m-au convins. Filmul acesta îmi apare mai degrabă spectacular, vrîndu-se spectaculos. Și nu prea este — sau este într-o prea mică măsură — neizbutind să impresioneze, să mă emoționeze, să mă transporte cinematografic, cum se zice. Anda Onesa mărturisise că filmările au durat aproape 2 ani de zile, că filmul va rămîne de referință, dar mă întreb de ce mi-a lăsat impresia că e făcut în pripă, cu multă nerăbdare, nelăsînd spectatorul să mai și gîndească la ceea ce vede pe ecran, nu numai să vadă (sau să audă, că aici chiar nu te poți plînge...) Cu tot respectul și admirația pentru uriașa sa energie, i-aș aminti lui Sergiu Nicolaescu proverbul românesc: „Graba strică treaba” (Nina Crăciun — strada Viitorului 105, Alexandria)

• „Am văzut pînă acum, entuzias-



„...povestea de dragoste — interpretată de George Alexandru și Anda Onesa — m-a impresionat mai mult decât Love Story...” (Lidia Cristina Nica)

mate, de două ori acest film. Un film care l-a făcut pe un bătrinel de lângă noi, să-și ștergă lacrimile, nu credem că a urmărit numai „spectaculozitatea facilă a scenelor de luptă”, după expresia unui critic bucureștean; unui om care a trăit anii aceia — pe care noi nu-i aflăm decât din cărțile de istorie sau așa, stînd în scaunul sălii de cinema — nu credem că i s-au părut „excesiv de lungi” scenele de luptă... Un critic observa cu candoare că „un general comandant de divizie nu devine agent de circulație dirijînd personal traficul rutier”, am vrea să-i amintim că exact cu 42 de ani în urmă, undeva pe coasta Normandiei, nu un general ci doi au devenit „agenți de circulație”. Am vrea să spunem ceva care să nu sune nici copilăros nici oportunistic, îi mulțumim lui Sergiu Nicolaescu, îi mulțumim lui Titus Popovici, îi mulțumim lui George Alexandru, tuturor celor care au participat la realizarea filmului. Am ieșit din sala fericite, pline de emoție și de mindrie patriotică, o, nu, nu sînt doar cuvinte mari!” (Gh. Mariana — *str. Liviu Rebreanu, 6, bl. B1, sc. 9, ap. 381, București* și *Andrei Nicoleta — Șos. Pantelimon 256, bl. 53, sc. A, et. 6, ap. 33, București*)

• „Sincer vă spun că am intrat la film atrasă de numele lui Nicolaescu, Adrian Enescu — am ieșit însă puțin deziluzionată. Nu eram prea mulțumită. Exceptional însă, de-a dreptul excepțional, jocul lui Valentin Uritescu. Acest actor a făcut un personaj credibil pînă la lacrimi și îl felicit.”

(Ruxandra Constantinescu — *str. Camelliei 7, Ploiești*).

• „Nicolaescu ne-a emoționat din nou, ne-a șocat din nou, benefic... Totuși emoția mi-a fost substanțial diluată de unele vechi orientări cum ar fi: folosirea unor efecte tehnice pen-

Cel mai mare număr de scrisori, cele mai multe elogii pentru un film românesc în 1986: „Noi, cei din linia întâi...”

tru un așa-zis plus de poezie — pentru ce plătuiți mamei, și... al calului la o întîlnire care, după cîteva secunde, între fecior și tată, se face atît de coplesitor de omenesc, sărutul minii valorînd aici cit o împarație...? Apoi supercinematografismul, înclinația spre superproducție, uriașul consum de materiale pentru atmosfera de

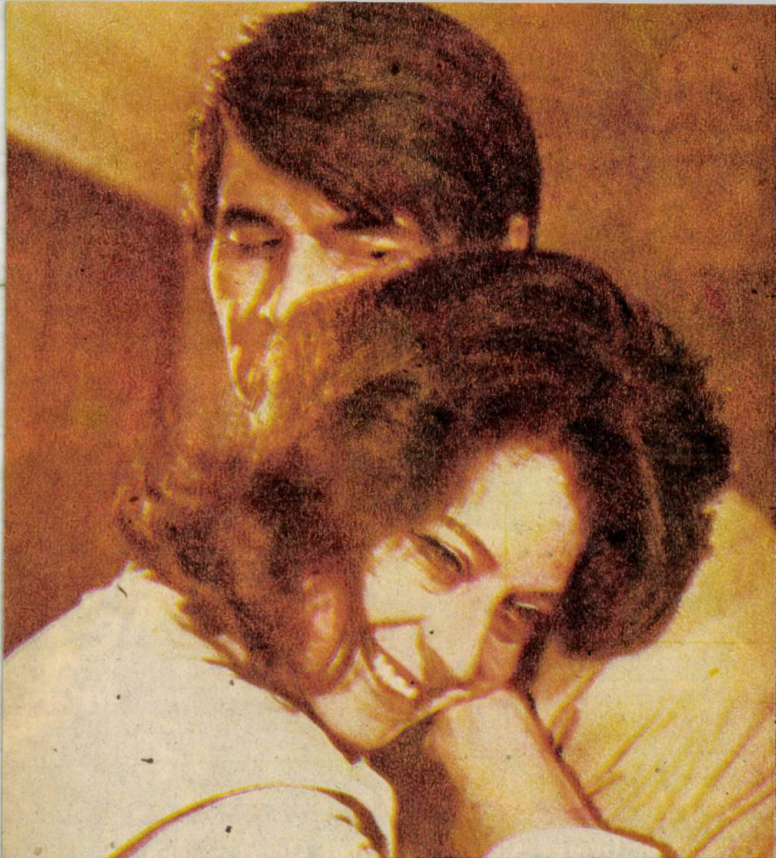
luptă, deși s-au văzut pelicule în care războiul nu lipsea nici o clipă, fără atîta quantum de lupte interminabile... Dar toate acestea cedează în fața sentimentului de coplesitoare datorie față de acești oameni exemplari pe care i-ai cunoscut în timpul filmului.” (G. Podaru — *oficiul poștal 22, București post restant*).

• „Ce caraghios era sublocotenentul acela care venind pe front în prima linie, își ferea, cu atîta grijă, uniforma! Simpatice sublocotenentul Lazăr, cel ce pare a crede că tot ce zboară se mîncă, acest „Țafandache, Țafandache, da! uite ce-al dracului e!”, cum constatau soldații cei din pluton. Filmul m-a cucerit.” (Elena Șubert — *loc. Bozovici, jud. Caraș-Severin*).

• „Cea mai frumoasă cronică — v-o spun sincer, mi-a mers la inimă — la *Noi, cei din linia întâi* a fost semnată de Mircea Alexandrescu”. (N. Cazacovschi — *str. Vasile Roaită, bl. 3, sc. A, ap. 7, Bacău*)

• „Noi, cei din linia întâi se află în prima linie a anului cinematografic 1986, o spun plin de mulțumire. Noi, cei de azi, nu mai dorim acel iad al războiului, nicăieri pe mapamond. Doar demenții mai doresc așa ceva, prăpăd și omor în popor. Ne mindrim cu vitejia neamului românesc, dar mai bine n-am mai fi avut parte de acele timpuri vitrege, ci să ne fi mindrit doar că știm a face binele, căci a face bine ne stă în fire din moși strămoși.” (Pavel Răduțeanu — *Ferghele loc. Clubančuța Clujului, jud. Cluj*)

Paginile toamnă a



Gina Patrichi și George Motoi — „doi actori față de care iubirea publicului nu s-a dovedit niciodată trecătoare”. (Marin Postață)

Există debutanți și în „Cinema”:
„Vă scriu pentru prima oară”...
„Iertați-mi timiditatea...”
„Iertați-mi îndrăzneala...”
Ne sînt cu atît mai dragi
cu cît tocmai ei ridică
probleme dintre cele mai acute
ale filmului românesc

Simplificări și explicaționanie

● ...Dacă filmele istorice și cele care au la bază un roman, o nuvelă, filme care se autointitulează ecranizări (o altă problemă interesantă) sînt cum sînt, în schimb filmele ale căror subiecte vin din întâmplările și problemele vieții de toate zilele ale contemporanilor noștri, îmi pot permite să o spun că sînt, majoritatea, sub nivelul dorit. Ceea ce le lipsește acestor filme este în primul rînd, ritmul; sînt multe secvențe de prisos trase ca să acopere cele 90 de minute de proiecție. Această deficiență pornește de la

lipsa de bogăție a subiectului. Scenariul se bazează în general pe o schemă de tipul: tînar (absolvent sau nu) vine în producție cu idei de prin cărți care nu corespund cu ideile celor cu experiență; de aici își trage in-triga filmul. Mai apar și „probleme de inimă” care de obicei se sfîrșesc cu o nuntă ca în povești. Mai toată lumea se însoară și se mărită. Mai lipsește ca să ni se spună în final: „Și așa au trăit mulți ani fericiți, dacă n-au murit, mai trăiesc și acum”. Cine are timp să se entuziasmeze la astfel de filme? Eu as face din mai multe filme de acest gen, unul singur. Vă spun sincer, mă doare sufletul cînd văd asemenea încercări stîngace de a face film. Fil-

mele noastre de actualitate uită omul uită framintările interioare. Oare acei oameni prea minunați, prezenți în unele filme românești, nu au probleme de conștiință? De ce se simplifică la maximum personalitatea unui om? Ceva și mai ciudat, eroii noștri nu au amintiri. Pe mine mă ajung destul de des și cele plăcute și cele mai puțin plăcute. O să-mi spuneți că un om care are în spate răspunderea unui mare combinat sau doar a unei secții, nu are timp de amintiri? Ba da. Nu sîntem roboți! Pacat că nu au talent literar oamenii aceia, ce scenarii frumoase ar mai scrie! Cred că dacă filmele noastre de actualitate ar aluneca așa, puțin, spre partea psihologică ar avea enorm de cîștigat. Filmul românesc mai suferă de o boală gravă — explicaționania, adică preferă cuvinte în plus în locul unor imagini sugestive”. (Cerazela Iuliana Bujor — str. Tudor Vladimirescu nr. 31, loc. Voluntari, sectorul agricol Ilfov).

De ce atît de puține ecranizări?

„Este prima dată cînd scriu revistei și cu atît mai mult „Almanahului Cinema”. Să vă prezint deocamdată topul meu pe anul 1986. Cel mai bun film: **Promisiuni**, cel mai bun film de dragoste: **Sper să ne mai vedem** (desi love story-ul propriu zis e destul de vag conturat și se lasă înțeles că adevăratul „love story” începe tocmai acolo unde filmul se sfîrșește...) Topul feminin: 1. Maria Ploae (**Promisiuni**), 2. Ecaterina Nazare (**Clipa de răgaz**) 3. Ioana Crăciunescu (**Promisiuni**). Topul masculin: 1. Ion Caramitru (**Promisiuni**); 2. Ștefan Iordache (**Clipa de răgaz** — deși n-a mai avut un rol pe măsura lui de la „Glissando” încoace...) 3. Mircea Diaconu (**Promisiuni**). Un top al regizorilor de film pe anul 1986 nu pot întocmi, din simplul motiv că am unul valabil pentru cîțiva ani în urmă și destul în perspectivă: Mircea Daneliuc, Dan Pița...

Eu cred că am putea avea o cinematografie puternică mai ales prin ecranizarea unor romane și nuvele din operele marilor clasici. Spun asta după ce am făcut un bilanț destul de trist: în ultimii trei ani nu avem decît două ecranizări — **Adela și Intunerare**. Probabil că mai sînt și altele în curs de turnare, dar pînă vor apărea pe ecrane, vom avea raportul de două ecranizări la patru ani. Ca să nu mai vorbesc de faptul că avem actori care merita roluri scrise special pentru ei, Valeria Seciu, Carmen Galin — de cînd n-am mai văzut-o... — sau Marcel Iureș, Gheorghe Visu. Dar toți actorii tineri buni și foarte buni parcă au fost uitați, în primul rînd de public, în favoarea lui Adrian Păduraru care — iertat să-mi fie! — nu posedă, după

debutanților sau o altă bobocilor

părea mea, decât atunci fotogenice..." (Ela Ghițeanu - str. Gheorghe Dimitrov 22, bl. 58, ap. 69, Ploiești).

Prestigiul muncii

Deși din 1979 citesc toate publicațiile Cinema, nu v-am scris pînă acum. Sint Lascu Tana, am 18 ani, sint studentă la arhitectură, cred în prietenie și în dragoste. De ce v-a scriu toate acestea? Nu știu. Eu, de fapt, vreau să vă scriu despre **Declarație de dragoste**. Deși filmul a avut premiera mai demult, nu l-am văzut decât în vara asta, dădusem eliminările, mai aveam matematica și, între două examene l-am văzut. E un film frumos și faptul că are „happy end” nu-i scade cu nimic din merite. Mi-a plăcut mult pentru că toate scenele sint din viață. Am terminat liceul „Gheorghe Lazăr” și acel „haideți, că diseară e reuniune la Lazăr” m-a topit, pur și simplu. Pe Socrate l-am întîlnit și eu, în clasa a XII-a. Formidabil! De la Socrate al meu am înțeles că fericirea nu trebuie să o „nime-rești”, cum scrie Cristian Crisbășan în „Almanahul Cinema '86”. Am învățat de la Socrate al meu că pentru a fi fericit în dragoste, trebuie să cauți și să te lași găsit. Și pe Isoscel am întîlnit-o în viața mea de elev, dar eu nu l-am putut acorda circumstanțe aten-uante, cum îi acordă Tamara eroinei sale. Deh! **Declarație de dragoste** e un film care a plăcut și place însă nu numai celor de 18 ani. Nu pot să nu vă spun că tatăl meu, care e medic și are 53 de ani, a văzut filmul înaintea mea și mi-a zis: „să te duci să-l vezi, e splendid!” Aș vrea să vă mai scriu ceva, despre ce n-am găsit în nici o scrisoare: Ioana și Alexandru nu sint „cea mai” și „cel mai” pentru că sint frumoși, ci pentru că există în ei o deosebită capacitate de a iubi și nu numai atît, există în ei o deosebită dragoste de muncă. Acest film a făcut să-mi întăresc o mai veche părere: munca îl susține pe om. Să ne gîndim că Ioana, deși cu probleme în familie și dragoste, reușește să ia examenul la medicină; iar singura soluție adoptată de Alexandru într-o situație critică este plecarea pe șantier. Fără acest punct al scenariului, cred că filmul ar fi pierdut mult din profunzime. Șantierul este pentru Alexandru singurul loc care, în acele momente grele, îl ajută să-și recapete încrederea în sine, îl face să-și simtă utilitatea, oferindu-i posibilitatea de a se manifesta cu toată personalitatea lui... Cît despre filme în care eroii se chinuie, caută fericirea fără să o „nime-rească”, ajungînd la lucruri triste în final, l-aș recomanda lui Cristian de la liceul „Tonitza” să vadă **Splendoare în iarbă**, un film cîmplit de frumos, cu Warren Beatty și Nathalie Wood... (Tana Lascu - str. Vlădeasa nr. 11, București)



„Tata a văzut Declarație de dragoste înaintea mea și mi-a zis: du-te să-l vezi, e splendid!” (Tana Lascu)

Tenacitatea idealului

„Stimați prieteni (dacă îmi permiteți să vă numesc cum doresc eu să vă fiu) astăzi mi-am învins timiditatea și m-am decis să vă scriu. Sint elevă a liceului de științe naturale din municipiul Cluj-Napoca, profilul chimie-fizică, mă numesc Bianca. Sint o fire timidă și aș dori să luai în serios scrisoarea mea... Chiar dacă la vîrsta mea am avut parte deja de multe greutăți, și aceasta numai datorită faptului că am luptat pentru a le birui, iubesc foarte mult viața, dar nu oricare viață, ci numai aceea în care visurile pot fi realizate. M-am hotărît să vă scriu din cauza **Declarației de dragoste**, un film care m-a impresionat adînc. Acolo se descrie o iubire ideală capabilă să învingă obstacolele vieții, dacă există un profund atașament între cei care se iubesc. În urma vizionării acestui film, am învățat că trebuie să lupt cu toate forțele pentru ca idealul meu să se împlinească. Idealul meu este acela de a deveni medic. După părerea mea, această meserie este cea mai folositoare omului. Acest film mi-a redat din plin încrederea în viață. Eu așa cred că se împlinește un ideal: luptînd tu însuși, nu lăsînd pe alții să lupte pentru tine — scriu aceasta pentru că am și eu o viață familială asemănătoare cu a Ioanei”. (Bianca Suărășan - str. Donath, bl. 15, sc. D, et. 3, ap. 55, Cluj Napoca).

Fraze prea lungi, replici inautentice

„Tinerii mai vor filme și pentru tineri, mai multe, mai realiste, cu dialoguri mai convingătoare, poate mai puțin poetice, dar în mod sigur adevărate. Firește că nu este neapărat nevoie să introduci, citez, „înjurături de șapte etaje betonate” pentru ca dialogul să fie realist. (Trebuie să mă întrerup, încep filmul **Străinul**, la televizor). Îmi continui ideea: unele fraze prea lungi, prea poetice, repet, fac în așa fel încît replicile să piardă din autenticitate. Sint adesea această notă falsă și nu mă bucur. Și — lucru, cred eu, și mai trist — sint unii actori care recită chiar fraze normale. Parcă ar citi uitînd cu desăvîrsire de intonație, uneori chiar și de virgulele obligatorii din text, etc. Iar cînd își aduc aminte de asta, uită de altele. Emoția, lipsa, lipsa de valoare, lipsa de experiență își spun, probabil, cuvîntul. Cred că ar trebui întărit — dacă se poate spune așa — conflictul din filmele românești. Am impresia că regi-zorii români se tem de un fel de demitizare al lui Mihai Eminescu sau pur și simplu nu le-a trecut prin cap să realizeze un film despre Mihai Eminescu. Nu neapărat un film despre toată viața lui, dar un film care să fie despre el. Și o zi, și o singură zi din viața lui poate constitui un film.” (A.R. — București)



Neuitatul nostru Amza Pellea, acel nea Mărin care a format afitura „gustul pentru adevărata comedie” (Mihaela Zaharescu)

Filme pe măsura talentului actorilor tineri

„Avem într-adevăr câteva filme despre care uneori îmi spun că se poate

crede în cinematografia noastră. Mi-au plăcut **Adela, Ciuleandra, Declarație de dragoste, Buletin de București**, — acestea din filmele mai noi... Dar, să nu fie cu supărare, avem și filme „ne-bune”, fără nici o logică, sau dacă aveau o temă bună nu erau bine regizate sau acompaniamentul muzical era oribil. Deci trebuie să recunoaștem că în orice pădure sînt și uscături. Totuși avem actori buni, de elită, care, după părerea mea, ar trebui să joace numai în filme bune. Tinerii actori ai țării sînt tot atît de buni ca și cei renumiți, unii chiar mai talentați... Dacă am avea și filme pe măsura talentului lor...” (Nadina Laura Balog — str. Nicolae Bălcescu 8, bl. 8, sc. E, ap. 82, Tîrgu Mureș).

Gustul bun pentru adevărata comedie

„De mult timp plănuiam să trimit o scrisoare revistei „Cinema”. Sînt o mare iubitoare de comedii și numărul relativ redus de asemenea producții pe ecrane mă întristează. Dintre creațiile românești de gen aș menționa **Buletin de București** care, după părerea mea, este o foarte reușită comedie de situații. Din păcate, urmarea, **Căsătorie cu repetiție**, nu este la un nivel mai ridicat (așa cum cred că ar fi fost firesc), dar nu atinge nici măcar valoarea precedentului. Apariția lui Radu Gheorghe aduce ceva nou, însă nu salvează. Se simte lipsa unor comedii autohtone în adevăratul sens al cuvîntului. E de dorit mai multă îndrăzneală în abordarea subiectelor, mai multă inventivitate în găsirea momentelor comice. Românii au fost întotdeauna un popor vesel. Copiilor, tinerilor să le formăm gustul pentru adevărata comedie. Să nu-i mai auzim amuzîndu-se la glume răsuflete sau, ceea ce este mai grav, la filme care nu au nimic comic în ele.” (Mihaela Zaharescu — str. Valea Ialomiței 2 A, bl. 417 D, ap. 53, București).



Anca Nicola în **Ciuleandra**, „unul din filmele care te fac să crezi în cinematografia noastră” (Nadina Laura Balog)

„Avem actori tineri (aici, Ioana Paulescu în **Întunecare**) al căror talent cere filme pe măsura înzestrării lor” (aceeași corespondentă, Nadina Laura Balog)



PE
AFIȘUL
STAGIUNII

Pasionatele „pro sau contra“

„Să nu discutăm Intunecarea lui Tatos ca o ecranizare fidelă a romanului... îi laud curajul de a nu fi fost comod” (Viorica Bucur)

Intunecare

● „Filmul lui Tatos este (după părerea mea) o realizare cu o înaltă tensiune dramatică și psihologică. Parfumul acelei epoci este de asemenea transmis cu multă subtilitate și întreaga realizare poartă pecetea unei impecabile tinute artistice și intelectuale.” (Aurel Trif — str. N. Bălcescu 6, bl. 6, sc. B, et. 1, ap. 28, Tirgu Mureș).

● „M-am dus cu foarte mult entuziasm (citisem cartea), dar abia am rezistat până la final. Am rămas cu o întrebare deloc comodă pentru mine: dacă filmul, vrîndu-se accesibil, se adresează unor oameni cu o cultură generală superioară și eu nu l-am înțeles pentru că nu fac parte dintre aceștia? Fiind de felul meu cam pesimistă, îmi pun deseori această întrebare. De fapt nici nu am pretenția că mă număr printre fericii de peste medie. Am copilărit într-un sat colectivizat în '60, în care primul televizor s-a cumpărat în '72 iar șoseaua a fost asfaltată prin '76. Și astea au fost evenimente marcate în comuna mea. Deci nu am avut posibilitatea să învăț engleza și pianul de la 4 ani, să merg la concerte etc. etc. Nu-l citesc încă pe Proust — despre care profesora de franceză mi-a spus că un intelectual 100% îl înțelege — dar am toată stima pentru cei ce o fac. Deci, de aici am pornit cînd m-am gândit să vă scriu despre Intunecare. Filmul pare bun, e făcut dintr-un material supe-

rior, totuși și-au dat din interesul, dar... îmi face impresia că s-a greșit montajul, nimic nu are cursivitate, s-a făcut un abuz de simboluri, de trimiteri, de vorbe de duh, fiecare personaj reprezintă un tip: poetul genial, omul de afaceri, vampa, anarhistul, etc. Nici unul nu este conturat în întregime, încît te întrebi care era rolul lgr. Ion Caramitru este un actor foarte bun, dar după părerea mea total nepotrivit în rol. Ion Caramitru a creat un alt Radu Comșa, mai interiorizat, obligat să se poarte ca Radu din carte... Aștept cu nerăbdare să citesc cronică din revistă deși nu cred să-mi schimbe părerea, doar cel mult să-mi explice câteva lucruri pe care, acum, ajunsă și acasă, recunosc că nu le-am înțeles”. (Ileana Murgeanu — str. Nicolae Iorga, 2, Botoșani).

● „Romanul, mie, la timpul cînd l-am citit, nu mi-a plăcut foarte tare și e una din cărțile care nu mă ispitesc s-o recitesc. Am admirat curajul lui Tatos de a fi făcut acest film. E un film muncit și din care mesajul împotriva războiului e foarte clar... Actorii sînt foarte buni, își fac datoria din plin, totuși pe Ion Caramitru l-am surprins jucînd fără chef. Nu e vorba de scena în care apare blazat și plictisit, nu, — el joacă fără chef. Nici mie nu mi-ar fi plăcut acest rol dacă aș fi fost bărbat. Nu reiese clar poziția lui de intelectual derutat care, în final, se sinucide. Filmul pare făcut din bucăți, de dragul unor replici, deși nu scapă miezul romanului dar omite mărunturile edificatoare. Este un film politic

serios făcut, totuși îi lipsește acel ceva ce trebuie să meargă la inima spectatorului” (Ștefania Zamfir — Drumul Taberei 7, București).

● „Cuvinte foarte bune pentru imaginea lui Călin Ghibu; remarcabile interpretările lui Ion Caramitru (admira-bilă secvența de la înmormîntarea mamei) și Dan Condurache”. (Ruxandra Constantinescu — str. Camelliei 7, Ploiești).

● „M-a bucurat foarte mult ideea unei ecranizări după Intunecare. Mă așteptam însă la o distribuție mai potrivită a eroului principal. Caramitru este un actor dintre cei mai talentați, care-și dăruiește lumina și uneori îi devorează pe cei din jur, orbindu-i din prea multă strălucire. Caramitru a reușit să impregneze o durere zgudu-toare personajului său, este o calitate cîștigată prin experiență, dar, după părerea mea, nu ajunge numai atît. Probabil că Sergio Leone are dreptate: filmele bune nu se fac după cărți bune.” (Oana Firea — Bd. 1 Mai bl. I 7, sc. 1, ap. 5, Craiova).

● „Sigur că ne rămîne din acest film tragedia intelectualului onest, după primul război mondial... Mijloacele folosite însă de realizatori par de la un moment dat prea tari. Pentru grozăviile războiului, este nevoie oare de a folosi eternele, tragicele, insuportabile „refrene” de morți vînturați cu targa în căruțe etc.? Intunecarea asta, la propriu, voită la tot pasul, face ca unele lucruri mai comune să ia proporții cvasi apocaliptice. Deși



„...un scenariu bine pus la punct, trăiri ca-n viață, nimic fals“ (N. Cazacovschi despre Al patrulea gard lângă debarcader)

filmul nu pare a avea structura unei confesiuni, se folosește coplesitor de des o imagine obsesivă de lac-baltă, acoperit cu frînturi de mătasea broaștei și cu un protagonist în plutire deznădăjduită, pe fondul sonor al unor clipeci de picături din streșină. Încă o dată, tot ce e prea mult...” (G. Podaru, of. 22 post restant, București).

● „Am văzut, de curînd, un film care m-a făcut să-mi dau seama că și cinematografia noastră poate crea filme de excepție. Este vorba de *Întunecare*. Bineînțeles că pe regizor l-a ajutat și romanul lui Cezar Petrescu și jocul excepțional al actorilor Ion Caramitru, George Constantin, Emilia Dobrin Besoiu, Dan Condurache, dar

meritul principal cred că aparține regizorului Alexandru Tatos care a dat originalitate ecranizării. Felicitări echipei de realizatori!” (Ofelia Elena Ciornel — str. Soveja nr. 1 A, bl. G2, sc. B, ap. 57, Constanța).

● „Se vorbește despre film în comparație cu cartea. Dar nu cred că un spectator care n-a citit cartea poate înțelege ceva din „mozaicul” autorilor. Ideea filmului ca eroul să-și revadă viața în ultimele sale clipe, cînd se înneacă, este mai mult decît discutabilă. Personajul creat de Caramitru nu are forță, nu are viață, este aproape sintetic.” (Mihaela Măreș — Calea Moroienei 26 A, Sinaia).

● „Scuzați-mă dacă am avut temeritatea să vă scriu, dar ceea ce m-a

determinat s-o fac au fost judecățile nedrepte și lipsa de receptivitate pe care au dovedit-o mai ales marile publice și, parțial, critica de specialitate în legătură cu filmul *Întunecare*. Consider că e demn de toate laudele curajului lui Alexandru Tatos — realizatorul unor filme foarte personale, dacă mă gîndesc, de exemplu la *Secvențe* — de a renunța la calea bătătorită și comodă a transpunerii cinematografice fidele, pe care romanul *Întunecare*, roman cu reale virtuți cinematografice, i-ar fi permis-o. Impresia mea e că în judecarea acestui film s-a pornit de la o premisa total eronată, aceea de a privi filmul ca pe o ecranizare a romanului omonim. Pentru mine, o ecranizare implică, în primul rînd, redarea spiritului operei literare ce a stat la baza filmului și mai puțin copierea cinematografică a fiecărei pagini a romanului. E adevărat că în cazul filmului acesta nu se poate vorbi de vreo echivalență între atmosfera predominant expresionistă a filmului (slujit admirabil de o imagine adecvată, cu trimeri simbol la care se adaugă decorurile foarte inspirate) și spiritul cărții lui Cezar Petrescu, roman frescă, cu merite incontestabile, dar care păcătuiește prin tendința de a vrea prea mult și de a realiza prea puțin; de aceea și analiza psihologică pe care o întreprinde romancierul e unilaterală și, pe alocuri, lipsită de substanță. Aș afirma că nu i se poate reproșa lui Alexandru Tatos această neconcordanță între carte și film, fiindcă regizorul n-a urmărit să realizeze o ecranizare strictă ci, pornind de la datele romanului, pe care nu de puține ori le-a modificat pentru a le aduce la unison cu viziunea sa profund originală, el a reușit să topească totul într-o veritabilă sinteză menită să slujească sentimentul căruia i se circumscrie filmul: acela al dezamăgirii dureroase pe care o încearcă Radu Comșa în fața neîmplinirii înaltelor sale idealuri de dreptate. Pentru obiectivul pe care și l-a propus — acela de a realiza un film original, incitant — Alexandru Tatos și-a ales cele mai potrivite mijloace de exprimare și pornind de la această premisa apreciez filmul ca o realizare valoroasă a cinematografiei noastre.” (Viorica Bucur — Sos. Iancului 2 bl. 113 C, sc. 1, et. 4, ap. 12, București).

Furtună în Pacific

● „Aș vrea să vă spun o poveste simplă. O tinăra (să zicem eu), absolventă a 12 clase, dă examen la facultatea de medicină. Tinăra e bine pregătită și la examenul. Acum e studentă. Tatăl fetei este marinar — sau navigator, cum se mai spune. În timpul povestirii, undeva departe de țară, luptîndu-se cu valurile neîmblînzite și cu rafalele unui muson, primește radiograma cu vestea cea mare. Are o arsură mare pe mină, de la un motor năvăș, e îngrijorat de soarta navei, dar inima-i zboară cîteva clipe spre casă. Ferice? E prea puțin spus. Totul s-a petrecut în realitate. Eu sînt constănțeanca, fiică de marinar, și actualmente studentă în anul I la medicină. Cînd a rulat filmul *Furtună în Pacific* la noi, în oras, colegii tatălui meu ieșeau cu ochii în lacrimi de la film. Văzuseră ceea ce trăiseră și ei

Ion Caramitru și George Constantin în *Întunecare*, „film care pare bun, dintr-un material superior, dar...” (Ileana Murgeanu)



cindva... Cînd trăirea de cea mai pură calitate vibrează cu fiecare gest, cu fiecare replică — e lucru sigur că pelicula va primi o exclamație de: „Așa mai zic și eu film!” Constantin Novac și Nicu Stan, scenariștii filmului merită un 10 la intuiție. Eliminînd exagerările (f. viteaz, f. brav), subliniind ceea ce trebuia subliniat, ei au reușit un poem emoționant dedicat marinarilor și, bineînțeles, oamenilor” (**Sorina Mușat — Constanța**).

• „...Trebuie să spun că filmul a avut fațete care m-au nemulțumit. Realizatorii au mizat pe folosirea abuzivă a datelor tehnice, necesare desigur într-o sedință care expune problemele tehnice, dar nu suficient de atractive și lămuritoare pentru spectatorul acestei furtuni. Dincolo de această obiecție, mă declar relativ satisfăcută de **Furtună în Pacific**. Este un film frumos filmat, plouă și tună în toată legea și, ceea ce e important, se simte prezența mirifică a omului ca forță capabilă să supună natura prin acceptarea riscului.” (**Alina Bădescu**, — bl. 21, sc. A, cartier Traian, Rimnicu-Vilcea)

Clipa de răgaz

• Pentru mine, **Clipa de răgaz** este filmul de inimă al acestui an. Îmi place din ce în ce mai mult jocul Ecaterinei Nazare — mai ales cînd are alături un partener de talia lui Ștefan Iordache al cărui joc plin de subtilități m-a încântat”. (**Ruxandra Constantinescu** — str. Cameliei 7, Ploiești).

• „**Clipa de răgaz** este exemplul unui semieșec, ținînd cont că se pleacă de la un scenariu bunice!.” (**Cerasela Iuliana Bujor** — str. Tudor Vladimirescu 31, loc. Voluntari, sectorul agricol Ilfov).

• „Iată încă un regizor român, Șerban Creangă, ale cărui filme voi alerga să le văd de acum înainte. Mărturisesc că m-am dus la acest film cu fascinația care s-a născut din adolescență pentru acest actor asupra căruia mi s-au deschis ochii de cînd juca „Hamlet” în regia lui Dinu Cernescu — Ștefan Iordache. Am văzut un foarte bun film de actualitate. Îmi asum riscul unei comparații (de alăturare nu de opunere) a Ecaterinei Nazare cu Tora Vasilescu pentru modul firesc, omenesc de trecere prin viață — film, pentru degajarea cu care se mișcă în fața aparatului. Pur și simplu, apariția Ecaterinei Nazare, prîvind, trecîndu-și mina prin păr, sperînd, barînd calea nepoatei, îmi dădea un fior, făcîndu-mă să mă gîndesc că ea sînt eu și mă uitam stîngerită în jur să nu-și dea seama de lucrul acesta și ceilalți spectatori... Mi-au plăcut teribil dialogurile. Le-am găsit pline de spirit și miez. Decorurile și costumele de bun gust și bun simț m-au făcut să mă simt bine azi, ca între prieteni. Acțiunea mi s-a părut deosebit de interesantă — am făcut cunoștință, într-un mod deloc anost, cu o problemă de producție, de cinste, de omenie, de sacrificiu. Am sesizat și scăpări — sînt supărătoare desincronizările, plutesc în aer și oarecare neclarități privind statutul social al unor personaje chiar principale, dar eu sînt un spectator foarte generos cînd descopăr un bulgăre de aur chiar și cu impurități.” (**Olea Pascu** — București).



„Colegii tatălui meu — un navigator, au ieșit cu ochii în lacrimi de la **Furtună în Pacific**” (**Sorina Mușat**)

Al patrulea gard lîngă debarcader

• „Mi s-a parut un film neterminat: a fost ca un episod dintr-un film serial; aștept cu nerăbdare urmarea, niciodată nu mi-am pierdut speranța; de fiecare dată cînd intru la un nou film românesc îmi fac curaj spunîndu-mi: „Poate că nu va semăna cu nimic din ce-am văzut pînă acum”. (**Cerasela Iuliana Bujor** — Voluntari, Sectorul agricol Ilfov).

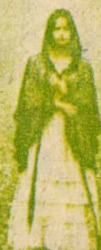
• „N-a trecut mult timp de la succesul **Declarației de dragoste**, cînd spuneam că acest film va fi unic și de neînlocuit cu altul. Vreme trece,

vreme vine; și **Al patrulea gard** iese învingător la puncte... cinematografice. Remarc scenariul bine pus la punct și mina regizorală a Cristianei Nicolae ce a dat frîu liber jocului spontan al cuplurilor de adolescenți. Trăirile lor sînt ca în viață. Nimic nu e fals. O contribuție însemnată a adus-o Florin Paraschiv, iar muzica lui Marius Teicu ne încălzește sufletul. **Al patrulea gard** e un film pentru adolescenți de care avea nevoie filmul nostru de actualitate. În sfîrșit, sînt cu inima ceva mai împăcată că cineștii noștri se mai gîndesc și la adolescenții de azi.” (**Nicolae Cazacovschi** — Bacău).

După **Clipa de răgaz** (aici Ștefan Iordache și Sebastian Papaiani), corespondenta Olea Pascu ne-a scris că „voi alerga de acum înainte să văd filmele lui Șerban Creangă”



Ați văzut Rîpa, după romanul lui Gonțearov?
Nici o cinematecă personală nu are voie
să-l scape..." (Sergiu Vicol)



Putem deschide o cinematecă a cititorilor noștri

De la Iordache la Batalov

...sînt filme pe care dacă aș putea să le asemuiască cu ființe umane, aceste filme le-aș vedea sub înfățișarea unor modești funcționari care își fac conștiința muncii, dar nu au acea scintilă care să-i evidențieze. Altfel stau lucrurile cu **Străinul** sau cu **Pe malul stîng**... Primul m-a cucerit, nelăsîndu-mi nici o clipă impresia de vechi, de stingaci. Deși a fost făcut acum 22 de ani, el pare că ne vorbește nouă, tinerilor din 1986. Ștefan Ciubotărașu este magnific, Iordache a confirmat peste ani premiul de la Karlovy Vary, aduceți-vă aminte de scena întîlnirii dintre Ștefan Iordache și Irina Petrescu pe insulă... A fost o incîntare să redescopri secvențe, actori, și, de ce nu?, cartea care a stat la baza scenariului, cîndva. **Pe malul stîng al Dunării albastre** mi-a dat prilejul de a vedea la lucru doi mari actori: Gina Patrîchi și Gheorghe Dinică. Zaza este o învinșă, ea nu și-a trăit viața și nici măcar viața nu a trăit-o pe ea (așa cum spunea unul din personajele **Intrusului** lui Marin Preda) ci pur și simplu a trecut pe lingă ea. Dinică este monumental în rolul de slugă obraznică și familiară, irespectuoasă prin perfidă slugărnice, jocul lui mi-a adus aminte de un alt rol al lui, în teatru, în „...Escu”. Filmul poartă amprenta inconfundabilă a Malvinei Urșianu, dar pentru mine **Serata** rămîne o culme a filmului politic românesc și face parte dintr-o fa-

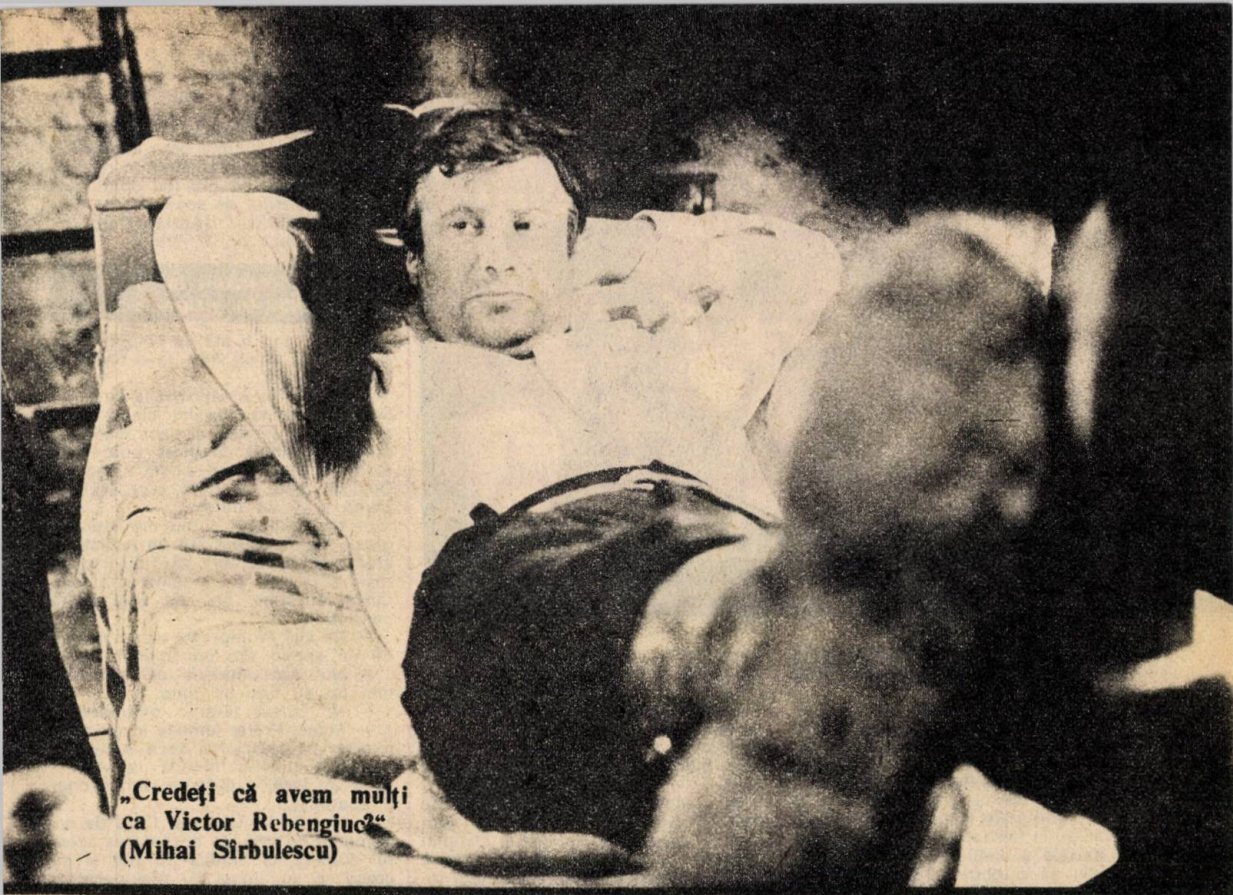
milie mai largă a filmelor care mi-au readat mie, om ce nu am participat la evenimentele din August '44, atmosfera eliberării: **Porțile albastre ale orașului**, **Zidul**, **Valurile Dunării**, **Ștejar extremă urgență**. Și fiindcă vorbim de astfel de filme, mi-e dor de scena în care Caramitru pleacă cu geanta plină de grenade să oprească tancurile germane la „porțile albastre ale orașului”, de scena din **Serata** în care Silvia Popovici află prin dragoste sensul vieții pe care îl pierduse sau... spuneți-mi dacă știți o scenă în care să se prezinte plecarea pe front mai bine decît cea din **Zboară cocorii**? Și revenind la Iordache, mă gîndesc ce bine e că avem un talent de forță sacră a lui. Urmăriți cu ochii minții evoluția actorului: de la un **Un film cu o fată fermecătoare** la **Ediție specială**, de la **Lady X** la **Emigranții**, de la **Străinul** la **Glissando**, de la **Proprietarii** la **Bună seara, Irina**. Scrisoarea mea nu se vrea o pledoarie doar pentru Iordache, ci pur și simplu țin să vă scriu că nu mai trebuie să avem filme proaste și mediocre; să vă spun că mi-a plăcut teribil Marcel Iureș în **Passacaglia**, că îmi place „Gospodin Marchiz” dar nu uit versiunea franceză a „Capitanului Fracasse” — cu Jean Marais și, pentru încheiere, v-aș oferi drept cadou (dacă s-ar putea) scena reîntoarcerii în țară din filmul **Fuga**, în care Batalov realizează unul din marile sale roluri, oare are și altfel de roluri? nu cred! — și, în fond, oricum ar fi, eu îl iubesc pe Alexei Batalov pentru tot ce ne-a dat, de la **Doamna cu cățelul** la **Moscova nu**

crede în lacrimi” (Mihaela Șerbescu — str. Pictor Grigorescu 27, bl. B1 et. 2, ap. 22, Focșani).

● **Străinul** — Iată un film pe care nu mă satur să-l văd și iar să-l revad. E o tinerețe nesimulată în el, a unor actori ce vor deveni vedete ale cinematografilor noastre, un film care ne transmite cum să fii foarte curajos — trebuie să fie extraordinar să-i poți fermața pe toți cei ce trăiesc prin preajma ta”. (Pavel Rătundeanu Ferghe — Ciubăncuța Clujului, jud. Cluj).

De la Marin Moraru la De Funés

„Acum 10—15 ani, nu mă îndeamnă să văd prea multe filme românești. Acum le doresc! Îmi sînt necesare și atunci cînd din diferite motive nu le pot viziona, sufăr, real, ca de un gol în cultură care mă stîjenește... Consider însă că o vină a unui încă mare număr de filme românești este aceea de a nu se termina atunci cînd trebuie, atunci cînd spectatorul simte că acela ar fi trebuit să fie finalul. O parte din filmele noastre păcătuiesc prin prelungiri inutile care pun în evidență stingăcia filmului și a celui care l-a făcut. Cum spunea și Victor Eftimiu, în „Însemnările unui indiscret”, „marea artă e să știi a sfîrși orice, cînd ai atins culmea, căci de-acolo începi să cobori și a cobori este îngrozitor...” Pentru rubrica noastră, a cinetilor din revista „Cinema”, mi-ar place să-mi imaginez un montaj amu-



„Credeți că avem mulți
ca Victor Rebengiuc?”
(Mihai Sîrbulescu)

zant cam de felul acesta: În centru, fotografia lui Falconetti; în stînga — Marin Moraru, fără perucă, în „Richard al III-lea”; în dreapta, Mitică Popescu în rolul unui poștaş cretin („Scrisoare?... Care Scrisoare?”). Mai departe, Gheorghe Dinică în extraordinara, genială scenă a dezbrăcării la

Prin labirintul memoriei

• **Labirintul:** „Prin ce este deosebit acest film de altele cu aceeași temă? Prin insolitul imaginilor, prin mișcarea obișnuită nu ca un produs al teh-

pușcăturile sună bine, montajul e alert, personajele sînt colorate și veridice, figurația e sugestivă. Un asemenea film semnat de Manole Marcus onorează cinematografia”. (Alexandru Jurcan — str. Principală 14, Clucea).

Ah, filmele vechi!

„Îmi plac filmele noi, aduc cu ele un iz de primăvară, dar mă fărmeacă și filmele vechi care, în ciuda anilor, păstrează totuși o putere fascinantă. Am văzut nu demult *Unora le place jazzul*, *Corabia nebunilor* și *Zorba grecul*, filme vechi, alb-negru... La *Unora le place jazzul*, comedie minunată cu Marilyn Monroe, am rîs cu poftă și după film m-am simțit eliberată de orice oboseală, de toate grijiile, mă simțeam ușoară, pluteam. Văzînd apoi *Corabia nebunilor* și *Zorba grecul*, tristețea m-a cuprins fără să vreau, tristețe care la filmele indiene (gen: *Lațul amintirilor*, *Vandana*, etc.) nu voise să vină deși ceilalți spectatori schimbaseră 10 rînduri de batiste. Cîndat lucru, niciodată n-am plîns la filmele indiene! (n.r.: de-ați citi cîte scrisori primim avînd o părere exact opusă...). Consider că nu sînt lacrimogene deloc, ba chiar mă energizează cînd încep să plîngă și actorii. La *Zorba grecul* am plîns totuși pentru că m-a mîscat acea lume sălbatică, dură, rece.” (Veronica Moscu — Constanța).

**O cinematecă a
„spectatorilor care nu sînt
numai spectatori” ar afișa
de la *Străinul* și *Labirintul*
la *Zorba Grecul* și *Kagemusha*,
trecînd pe la Marin Moraru
și Iankeii**

riu, în *Prin cenușa imperiului*; și mai departe adorabilul, înduioșatul, înduioșătorul Jean Constantin în scena ascultării, la cutia vorbitoare, a melodiilor turcești de seară, în *Toate pinzele sus*. Și aș încheia această galerie cu Louis de Funès în Don Salluste, călare pe măgarușul ce încearcă să prindă un morcov...” (Elena Vulcan — com. Mateești, jud. Vîlcea).

niții, ci ca rezultat al muncii regizorale. Totul e învăluit într-un lirism de tip revoluționar. Se înrudește cu *Să mori rînit...* Adică un patriotism conținut, nu lozincard. Artă, adică”.

• **Capcana:** „Revăd a nu știu cîta oară filmul. Mă uimește prospețimea lui. Scenariul e bun, atmosfera perfectă. (mereu latră cîinii, ulițele sînt pustii, casele au „geamuri-ochi”, im-



„De neuitat, Dinică în Cenușa imperiului”
(Elena Mateescu)

Kagemusha

• „Kagemusha” — un film al alică-
tărilor sublimă, un film spectaculos
prin măreția cadrelor, prin minuțio-
zitatea pregătirii fiecărei bătălii, un film
al trecerilor gradate de la spectacolul
istoric, la spectacolul uman, de la
trairile adevărate și simple, curate ale
dublului, la falsitatea îmbibată cu fast
și tradiție a vieții pe care acesta e
obligat să o ducă, prin substituirea
marilor căpetenii a clanului Takeda.

Imaginând un adevărat spectacol al
demnității umane, o pătrunzătoare
meditație asupra destinului uman,
marele regizor care este Akira Kuro-
sawa, însoțește discursul filmic — în
permanență — cu ritualuri (războiul e
un adevărat ritual, viața toată e un ri-
tual, chiar și moartea e un ritual) care
dau un aer de măreție, de fast, de
strălucire ciudată.

Grandioasă construcție în stil tradi-

țional nipon, opera lui Kurosawa și-
meste prin ușurința, simplitatea în
tratarea subiectului ales, prin finetea
și precizia întreprinderii, prin puterea
de nuanțare extraordinară atât a inter-
preților cit și a imaginii corespunzând
unei plastici bogate, de un realism
crud.

Într-adevăr, demnitatea de care dă
dovadă omul simplu (vagabondul
adus în pielea marelui șef al clanului
Takeda) se răsfinge ca o lumină
pură și binefăcătoare de-a lungul in-
tregului film, ea este o însușire ome-
nească, caldă, apropiată, — o însușire
care aici este deosebită prin faptul că
omul de rind (hoțul) se străduiește
din răspuși să dea suflet umbrei, să
umanizeze mitul, să-l apropie de oam-
nenii în mijlocul cărora se frământă,
în mijlocul cărora trăiește.

Demnitatea umană este scump plă-
tită, momentul în care „bătrinelul”
este descoperit și alungat — copleșit
de omagiu adus acestei caracteristici

propii sufletelor mari.

Căutând mereu să-și creeze o per-
sonalitate proprie, originală, Kage-
musha sfârșește resemnându-se cu
pierderea ei și, până la sfârșit, a vieții,
deoarece într-o lume care acceptă și
chiar folosește prefăcătoria în relațiile
dintre oameni, nu are loc omul care
dorește răsăritul de soare, curat, fara
spoieli și artificii.” (Adrian Dălcu —
str. Al.I. Cuza nr. 7, Sibiu)

Yankeli la a cincea vizionare...

„Cum poți fi atât de emoționabilă
și mai ales la un film, la o ficțiune?
mă întreba el.

— Dacă sint emoționabilă la o fic-
țiune înseamnă că sint cu atât mai
mult la un fapt real și dacă mă emo-
ționez înseamnă că exist, poate mai
mult decât dacă, să zicem, „cogito”.
Dealtfel, pare că mi-o reproșezi de
parcă ar fi un defect.

— Nu, iartă-mă și nu mă înțelege
greșit, dar te știam atât de realistă și
chiar puternică, încât văzându-ți ochii
roșii la ieșirea din cinematograful, am
rămas surprins. Îmi dai voie să te
conduc?

— De ce? Ai impresia că am nevoie
de un sprijin sau consolare?

— Nu! Am impresia că vreau să
mai fiu cu tine un timp.

— Nu cumva te-am... emoționat?

— Poate. Prefer femeile în momen-
tele lor de slăbiciune, decât în cele de
aparentă putere, fiindcă la voi —
orice ai face — puterea rămâne doar
o aparență.

— Nu din lășitate sau lipsă de ar-
gumente nu intru în dezbaterea ace-
stui subiect, ci fiindcă nu pot și nu
vreau să duc lupta cu prejudecățile.
Fiecare are dreptul să evolueze prin
sine, sau să bată pasul pe loc, sau, de
ce nu?, să calce înapoi.

— Nu vezi că vreau să te stîrnesc,
să te fac să ieși de sub impresia fil-
mului, să te fac să-l uieți?

— Dar de ce să-l uieți? Nu vreau să-l
uieți! — am strigat, nesocotind că sin-
tem pe bulevard. Te rog — am spus
apoi cu glas mai reținut, hai să mer-
gem pe o stradă mai lăsturalnică și el
m-a ascultat. Știi, am continuat, la
osihologie, în liceu, am învățat, cel
puțin așa îmi amintesc, că atenția
concentrată asupra emoțiilor le aten-
uează pe cele pozitive (dragoste,
milă etc.) și le amplifică pe cele nega-
tive (ură, invidie etc.). Mi se pare gre-
șit, cel puțin pentru mine și — dacă ai
răbdare — am să-ți povestesc ce mi
s-a împlinit cu filmul Yankeli. L-ai
văzut?

— Desigur.

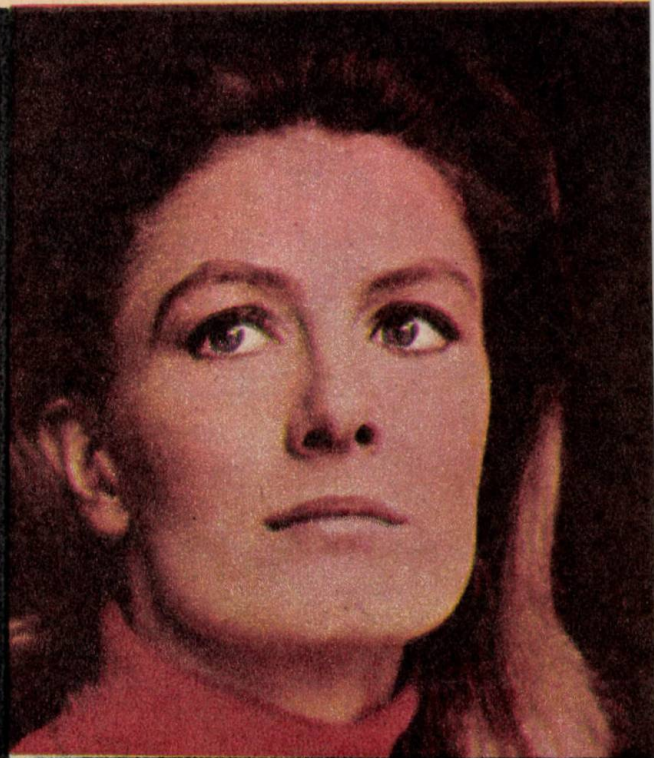
— El bine, ai să mă găsești atât de
slabă și neajutorată că ai să mă adori,
puternicul!

— De-abia aștept. Sint numai
urechi.

— Prima dată am văzut Yankeli cu
un prieten, dimineața, la mine în car-
tier și am ieșit bine dispusă ca de la
un film bun și plăcut — în mod oare-
cum surprinzător, fiindcă titlul nu
prea ți-l recomandă. Spre mirarea
mea, nu am putut „scăpa” de el și
mi-a „stat pe cap” — cum se spune
— citva zile. Prefer să văd filmele de
mai multe ori, fiindcă odată curiozita-
tea firească a subiectului satisfăcută,
abia atunci poți „vedea” cu adevărat
lucruri care ți-au scăpat, prima oară
— și care, mie cel puțin, îmi dau sa-

„...a fost o încântare s-o redescopăr pe Irina Petrescu
în Strănu!” (Mihaela Șerbescu)





„De la Yankel” (cu Richard Gere și Vanessa Redgrave), Vera Valeriu nu se sfiește să ne scrie că „am plecat într-o stare romantică”

tisfăcții (emoții pozitive, deci) din ce în ce mai adânci. Așa s-a făcut că am invitat pentru a doua „vizionare” pe o prietenă de aceeași vîrstă cu mine, deci care trăise în tinerețea sa această epocă. Ei i-a plăcut, desigur, dar eu m-am surprins lacrimînd adeseori, fapt care nu mi s-a întîmplat prima oară și mi-am dat seama că unele momente îmi aparțin. Vreau să-ți precizez că n-am legat niciodată o carte, plesă, film sau muzică de viața mea reală. Am refuzat similitudinile și am luat lucrarea ca atare, cu emoția artistică stîrnită fără să mă caut sau să mă regăsesc în personaje sau fapte. Era prima dată cînd mi se întîmplase așa ceva. Astfel încît l-am luat pe soțul meu și l-am dus la Yankel, înainte de a-i provoca adversitatea față de film prin stăruința cu care l-am lăudat. Știi ce „contra în ei” au bărbatilor, nu? De data asta am plîns pe tăcute tot timpul și mi-am dat seama că fata aceea, eroina, sînt chiar eu (ca Flaubert cu Madame Bovary, deși ea nu era opera mea). Vezi, cum e și normal, că m-am potolit, nu? Ei, bine, nu și l-am invitat pe iubitul meu din facultate, cu care am trăit războiul, dar și „Infiriparea”, cum se spune, primei iubiri, exact ca în film. Dealtfel, nici unul din cite am văzut — și crede-mă că nu sînt puține — nu mi-a dat atît de pregnant senzația crescîndului unor sentimente, cu toate nuanțele de surpriză, de teamă uneori, de nerăbdare, de elan și cite se mai pot spune. Era, deci, a patra oară. De data asta n-am plîns singură. Partenerul meu se recunoștea și mă recunoștea în protagoniști, dealtfel interpreți excepționali! În episodul nostru sentimental de atunci, existase

chiar și un iubit (copilărește) „oficial”, plecat pe front și căruia nu i se putea face un rău tocmai atunci, dar care din fericire a revenit teafăr din război și a putut suporta lovitura părăsirii. Incerc să-ți povestesc cît mai sec și detașat faptele, ca să vezi că mă pot obiectiva. Vezi crede din nou că, în fine, m-am liniștit, doar nu era vorba de *Procesul de la Nürnberg* sau *Zorba grecul*, sau *Hoții de biciclete*, nu? Ei bine, cînd Yankel „au” revenit (și nu „a” revenit) în cartier, am fost cu niște prieteni din bloc „să-i revăd”. Vezi că de data asta vorbesc ca de ființe vii, apropiate și nu ca de un film, o ficțiune, cum zici. „Ei” veneau. E nevoie să-ți mai spun că l-am simțit atît de puternic în fiecare fibră încît am avut senzația de sugrumare fiindcă nu-mi puteam da drumul la lacrimi față de amicii mei care stăteau liniștiți, cum se cuvenea.

Cînd s-a terminat, am ieșit în întunericul deja așternut, rece, într-o ploaie mărunță și dușmănoasă și totuși mi-am refuzat prietenii să merg cu mașina, cu ei, deși — neînțelegînd că vreau să fiu singură — insistaseră destul. Am reușit să scap, și am pornit pe străzile lătrălnice în care am putut să izbucnesc nu în lacrimi ci în gemete de durere, în hohote dezlănțuite, poate chiar strigate. Nici un film nu mi-a dat atît de clar simțămîntul unui lucru iremediabil pierdut și care era însăși tinerețea mea și nevinovăția și intrarea cu sfielnicie și respect în dragoste (așa cum am trăit eu) și puterea renunțării răsplătita cu speranța revenirii.

Nici un film, nici o carte nu mi-a trezit atît, amintirile simțămîntelor de

onoare, de corectitudine, de frățietate umană pe care le-am trăit la vîrsta aceea. Scena de la bal a existat deasemenea — numai că nu era vorba de negri și, de fapt, nu acțiunea filmului se plasa pe viața mea, ci doar tot ce era sentiment determinat de gesturi, de atitudini, de fapte. Da, eram total răscolită. Înțelegi?

— Înțeleg atît de bine că am să te întreb cum a fost a șasea oară...

— Ai dreptate, era să fie și a șasea oară, fiindcă filmul mi-a mai fost o dată, în reluare — la îndemînă, dar am renunțat de frica unor dureri imposibile de suportat, acum cînd filmul nu mai avea nici un secret pentru mine. Totul era dezvăluit și sentimentul acela al „pierderii definitive” mi se părea de netolerat. Ce zici, durule? Te face fericit slăbiciunea mea declarată deschis, neascunsă sub aparenta putere cu care ne mai fandosim și noi femeile, din cînd în cînd?

— Nu. Încep să cred că adevărata voastră forță stă în a nu vă refuza durerea, în a vă dăruia ei aproape cu trufie și a vă reinnoi prin ea de fiecare dată (chiar dacă ai fugit a șasea oară, ca să fiu rău pînă la sfîrșit). Rămîne să te rog că, dacă filmul revine pe ecrane și te vei decide să-l revezi, să-mi faci cîinstea de a mă lua cu tine. Ai să vrei?

— Poate! (Vera Valeriu — str. Măgurei 5, București) (n.r.: tot despre Yankel ne-au mai scris, emoționate, romantic, două gălățence: Daniela Bulgarov și Irene Alexandra).



Publicul are cuvîntul

Sebastian Papaiani (în Conspirația) — „un actor cu care oricînd plec la drum”... (Virgil Poienărescu)

Viata cinefilului între Cluj, Ciucea și Dîrja

Nu e ușor să faci educație cinematografică, acolo unde afișele nu se înghesuie pe ziduri, însă organizez matinee în fiecare săptămînă. Mă prefac indiferent („merge cine vrea”), dar strecor un cuvînt despre film, ceva incitant... Iar părinții își așteaptă copiii „să punem cartofi, dom' profesor, nu e vreme de film”, să meargă cu vacile, iar eu scap jos un album Luchian,

„știți, copii, diseară e un film despre viața acestui pictor” apoi continuăm conjugarea verbelor franceze. Și iar se grăbesc copiii în fața televizoarelor pentru că le-am vorbit despre Cous-teau și, mai apoi, după ce am dat tema pentru acasă, le-am spus cite ceva despre „Labirintul”, însă „nu-i musai să vă uitați” și eu știu că toc-mai ce nu li se impune, îi atrage.

Acum scriu în tren — halta Baciu — numai cînd oprește trenul pot scrie. Am fost la Cluj la sedință, mă reîntorc la Ciucea. Peisaj răcoros. Halta Suceag. Îmi place almanahul „Spectacol” scos de revista „Tri-buna”. Materialele sînt consistente, extrase din cărți importante. Îți poți face o idee clară despre diferite per-sonalități.

Sîntem la Mera. În dreapta, porumb și salcîmi, în stînga peisaj ars. Așadar Valentino a fost omagiat, însă nimeni

**Cum poate
deveni
„un personal”
— din halță
în halță —
o cinematecă
personală?
Urcați în vagon,
cu corespondentul
nostru
din Ciucea!**

nu s-a hotărît să se ocupe de inmor-mintarea lui. Pe ei nu-i interesa un cadavru, se adînceau deja într-un mit. Gara Gîrbău. La dreapta, căpîțe de fin, la stînga deal cu bolovani.

„Te-am citit în „Cinema”, de aceea îți telefonez... îți scriu”. Aha, prieteni ce m-au uitat, foști colegi... De vină e gloria cinefilă.

Halta Dorolțu. Fintină vopsită în al-bastru. „Biletele la control!”. Eram co-pil, venea caravana la Dîrja, făcea fil-mul, aveam iluzia unicității, nu știam că filmul mai poate rula de cite ori e nevoie, nu trăiam la orăș să știu că același film poate fi vizionat la diferite ore. Spectacolul era total, zgomotos, misterios, ireversibil.

Gara Aghireș. Teren de fotbal îm-prejmuit cu roți de cauciuc. Plopi. Pe obrazul stîng am o tăietură serioasă cu lama. Mă gîndesc că replica scrisă influențează, e drept, dar la cinema, replica spusă înseamnă mult mai mult, vezi buzele ce rostesc, expresia feței. Replica din film e altceva decît replica auzită în tramvai. Omul care o spune pe ecran nu e cel de pe stradă, intrucît e ridicat la rang de... artă, funcționează generalizarea.

Halta Aghireș. Drum în pantă. Fe-meii săpînd porumbul. Ușoară durere de splînă. Biserica în dreapta, coco-țată pe deal. Totul e să ai încredere într-un film, să-i acorzi încredere, alt-fel rămîi în exterior, nu te primește în intimitatea lui.

Halta Leghia. Clădire părăsită. Uși smulse. Peisaj îmbunătățit. Amintesc: vaci, pruni, iarbă înaltă.

E formidabil cîntărețul! Ce vervă! Ce gestulație! Ce incenioasă îm-binare de talente! Afișele nu mint, sînt încă prea timide în a prezenta vedeta.

Are succes la femei. Dantură incantantă. Costume de velur — toate culorile. Parfum discret, exotic. Mereu pe scenă, la distanță, în activitate. Ne interesăm de viața lui particulară: ce alimente consumă? Cît doarme? iubește? Cîntă, cîntă, îi imprimăm vocea, îl iubim. Îi apare un rid și a filmat cu tact. De mult poartă proteză, însă nu s-a aflat. Afișele au dimensiuni gigantice, el însuși le-a comandat. Tușeste și sintem îngrijorați. Tenul e măsliniu. Cîntă de mult fără voce, dar nu știm. Mimează, în timp ce vocea lui apasă țîșnește de pe benzile imprimate. El se ajută pe el însuși. Nu-i mai plac afișele, l se par inferioare grandorii lui, astfel că într-o zi cîntărețul acceptă să fie răstignit în chip de afiș autentic. Fanii lui l-au sfîșiat, ca să păstreze fiecare cite o bucatică.

Halta Gălășeni. „Nu vă plecați în afară”. Nuc, salcie, zîniene. Peisajul se sălbăticește. Traversăm pădurea.

Mi-a plăcut **Al pătrulea gard lingă debarcader**. De remarcat concentrarea în timp și spațiu. Toată problematica filmului este expusă în cele citeva ore, în același spațiu. Filmul este mai bun decît „Declarație de dragoste”. Se va scrie despre el? E mai subtil. Nu are stîngăcii. Actorii tineri sînt mai dezinvolti. Nimic penibil, teatral. Urtescu: o revelație. Sub infățisarea comică, filmul spune foarte multe despre formarea personalității, dragoste, adolescență, prietenie. Malvina Ursianu scria în „Cinema” că regia unește toate compartimentele. În acest film nu predomină vreun compartiment: există întregul.

Gara Stana. Apa buna, oameni cu sticle. „Spălatul pe încălțăminte strict interzis”. Bănci vopsite în roșu. Nori tivii cu pulberea soarelui dispărut. Intrăm în tunel. Se poate scrie și pe întuneric. Cum să uit **Omul cu acordeonul** cu Valeri Zolotuhin? Un mănunchi de teme dragi... Dar **O persoană foarte importantă** de Evgheni Gherasimov? Importantă, pentru că e avansată exact cînd spune adevărul. E cîntit fată de adevăr, cum ar spune Montaigne. Și de ce n-ar spune ceea ce simte? Cum afirma Mircea Iorgulescu în interviul din „Vatra” nr. 7/1986: „bagabontul profită de asta, proliferază și încearcă să aducă tot la nivelul lui, să niveleze și să elimine tot ce nu e ca el”. Exceelență scena dintre soția lui și profesoara de muzică, sărbătorind spulbera suspiciunilor (ca în „Amintirea unei mari iubiri”). Ele se distrează:

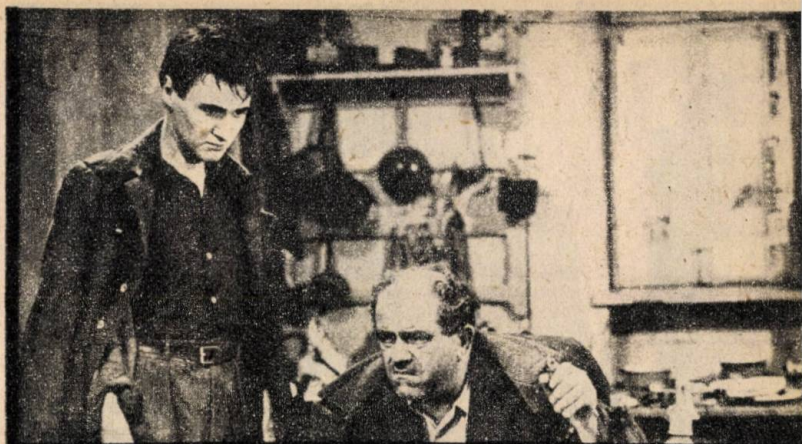
— „Am voce?” „Al coloratură!” Și el telefonează soției:

„Galia, fă-ți bagajele, m-au avansat. Ce facem cu vaca?”

Halta Jebuc. Am răbdut curentul de la geam, cînd puteam să mă mut în alt compartiment. Pădure, umbre. Ce-ar fi — cineva — să ceară pozele... cinefililor? Nu! Mai bine Micul prinț, cu privilegiul imaginației. Citesc în „Flacăra” un articol de Cazacovschi. Tresar la acest nume: cinefilia ca solidaritate.

Gara Huedin. M-am mutat în alt compartiment. Geamul e închis, mi-roase urit a țigări. Cal alb la marginea porumbului. O locomotivă se plimbă singură pe o linie paralelă. De ce n-are sens o locomotivă solitară?

Stimate Alexandru Tatos, poate sînt obosit și va trebui să revăd filmul „Întunecare”. V-am citit interviul în „Supliment”, am înțeles că „filmul este



Străinul, cu Ciubotărașu și Iordache — „în camera mea, cu afișia ani în urmă, lipeam, pe pereți fotografiile lor...” (Al. Jurcan)

construit mozaical, pe introspecția” personajului, dar filmul nu m-a convins. Nu discut raportul dintre literatură și film, vorbesc despre filmul ca atare, ca operă independentă. Nu m-a convins. Trebuie să-l revăd, nu se poate să nu fi realizat un film bun, nu-i așa?

Gara Brăișoru. Plop uscat în poziție verticală. La iarnă nu-l vom deosebi de cei plini de speranță înfrunzirii. Curbe, teren denivelat. Ce rol face Diulescu în „Străile au amintiri”? Cinic, crud, complexat! Și în „Citadela sfărîmată”, ce galerie de portrete... Actori atît de mari, încît se pot ierta anumite inadvertențe.

Halta Bologa. Trenul e paralel cu Crișul Repede. Curgem împreună. Cer înalt, pătat cu nori vineții. Ce-ar fi să străbat cu bicicleta kilometri întregi, să fac o vizită cinefililor, să povestesc cum i-am găsit... Ce film!

... Am alergat la Colea Cureliuc să-i mulțumesc pentru atenție, însă se închisese în casă pentru a redacta un palmares al celor mai bune corespondențe apărute în „Almanah”. Florin Octavian Molnar se închisese în sala de sport a liceului, meciul era în toi și n-am vrut să-l deranjez. Pave Rătușdeanu — Ferghete plecase la Dej, la profesorul Emil Lazăr, să-l roage să procure și Magazinul „Cinema”. Toți acești cinefili să fie foarte ocupați



...neștirbite de timp, creațiile Marceli Rău și György Kovacs în „Citadela sfărîmată”

„Lumina palidă a durerii în care strălucea Violeta Andrei...” (Aurel Trandafirescu)





„Niciodată demodată,
Marilyn Monroe...”
(Nadina Laura Balog)



Silvia Popovici în Serata
Malvinei Ursianu, „o culme a
filmului politic românesc”
(Mihaela Serbescu)

perseverenți? Probabil așa o fi, din moment ce Nicolae Cazacovski scria cronici, iar Filip Ralu plecase în Drumul Taberei, Filip cel Bun discuta cu Adina Darian asupra „Oscarului”, în timp ce Ionel Teaha filma un alt Mărgelatu.

Gara Poieni. Trenul înlemnește în așteptare. Fabrică de chereștea, coș înalt cu fum, paznic în gheretă. Peisajul va deveni o splendoare, pădurile urcă spre cer. Dintr-un copac, iese un fum firav. Da, domnule Buzzat! știu

că miine va izbucni un fals incendiu din această falsă neglijență.

Halta Valea Drăganului. Iarbă proaspăt cosită. Pădure ajunsă la cer. Ninge. Pardon! Am amestecat imaginile. Derulez filme paralele. Să cumperi ziarele de la chioșcuri e un lucru, dar să fii la țară și să aștepti căruța poștaşului e altceva. Auzi clopoteii, așteptarea se punctează, tropăitul calului e cinematografic. Va opri? Nu va opri? A apărut revista dorită? La chioșc și se răspunde într-o secundă,

nu aștepti, nu vibrezi, nu ai emoții, nu ești supus acestei sacre și inedite așteptări.

Clucea. Ajung acasă. Când pierzi cheia casei, te plimbi pe afară și admiră zidurile, cu dorința de a pătrunde înăuntru. Când nu găsești cheia filmului, rămâi pe o traiectorie exterioară. În cutia poștală am o scrisoare. „Stimate Al. Jurcan, îndrăznesc să vă scriu... Când vedeți atâtea filme? Eu am o înălțime de... Nu-i așa că porți gîși și ai mustață? Ce înălțime ai? Scrie-mi urgent!”

Desigur, i-aș răspunde: „Stimată..., eu am înălțimea filmelor văzute”. La televizor — **Marile speranțe**”. Pip, Estella și... vecina, căreia trebuie să-i ascult necazurile. Dau din cap, absent, privind — a cita oară? — camera nupțială plină de păianjeni și — totuși — îmi ascult vecina, problemele ei sînt noi-nouțe, reale ca și camera aceea de pe ecran...

Dacă tot trebuie să iau cuvîntul de ziua dascălului, atunci mă hazardez într-o comparație între regizor și profesor. Dacă asistați la o filmare, devii sceptic, nu poți crede că din fărîmele de fotograme se va naște filmul acela pe care o să-l apreciezi atît de mult. Răbdarea... Uneori, în clasă, nu poți crede că vei realiza ceva, elevii îți se par blazați, dar anii trec și călătorești în același compartiment cu fostul elev, care-ți spune că „grăție d-voastră am citit atîtea cărți...” Iată opera finită, cînd nici nu mai credeați. Filmul — unul dintre filmele tale...

Mi-amintesc cum Veturia Goga a coborît în sat să vadă filmul „Dacii”. Apoi s-a dus la... Agatha Christie... Ce mică e lumea! Plec la Sighișoara la niște cursuri. Acolo s-a filmat „Dincolo de pod”. Îi conving pe cursanți să vină la **Clipa de răgaz** ca să poată rula la cinema „Lumina”. Iordache e o garanție, nu? Ce tare merge sonorul! Mă simt responsabil, deoarece eu i-am chemat la film. Rezolv și cu sonorul, dar filmul rămîne plat. Tudor Popescu l-a scris? Un mic răgaz și iar procese tehnologice, apoi, discuții, nu se întîmplă nimic... Ce vrea filmul? Chiar nici o secvență memorabilă?

La grădina de vară rulează **Zonă periculoasă** de Viktor Gheorghiev. La început: discrepanța dintre realitate și ecran. La dreapta ecranului — un brad, luna, lumea de pe stradă. Pe ecran: arma chimică, boxa 1, boxa 2. Film tensionat, acuzator. Apoi realitatea fuzionează cu filmul. Latră cliinii pe străzi, latră și pe ecran. Se fumează mult, mă intoxic. Pe ecran: material uman pentru arma chimică. În final, realitatea se desparte de film. E PACE, e bine!

Plec pînă la Dirja. Îmi aduc televizorul în casa natală.

Acolo mi-am imaginat filme, am lîpit poze în albume... În casa mea n-a fost pînă acum televizor, nu s-a strecurat vreo imagine de film. Am spart „incompatibilul”. E 20 august și văd „Străinul” în camera mea, unde cu atîția ani în urmă lipeam fotografii din acest film. Așa cum apare aici Ștefan Iordache, așa va rămîne: cu aceeași față chinată de întrebări.

Vara e pe sfîrșite. Nu știu dacă am scris în tren sau în fața cestii cu cafea, la biroul meu. Reluăm filmarea?

Alexandru JURCAN
str. Principală 14, Clucea

Pentru cei care încă ne mai scriu despre Amintirea
unei mare iubiri — Nicolai Burliaev și Irina Ciurikova.



Publicul
are cuvîntul



**Sperăm să
ne mai citim!**

**Multe vorbe bune și mulțumiri.
Obiecții și sugestii interesante,
pentru îmbunătățirea revistei
și a almanahurilor noastre.
Fără falsă modestie,
cititorii țin la „Cinema”
ca la un prieten
și se împrietenesc prin noi.
E marea noastră mulțumire.**

Despre Almanahuri

• „Paginile semnate de spectatori-croniciari cinematografici ocazionali au devenit o rubrică de atracție, de interes și, de ce nu, de emoții. Citi-

oare nu s-au lăudat puțin în fața amicilor cu rîndurile, fie ele și numai cinci, apărute în Cinema? Iată acum și câteva remarci personale la adresa unor corespondențe din „Magazinul estival”. Furați de „declarații de dragoste”, de Mărgelatu, uitaserăm

aproape toți de memorabilul serial **Părinți și copii**. Laura Tache ni l-a readus în memorie, salvîndu-ne astfel onoarea de cinefili. Un răspuns lui Mircea Agapie: sfatul din final privind continuarea **Declarației de dragoste** merită apreciat. Aș zice că e un început bun, chiar dacă „ideal”. Sperăm să urmeze un film al acelorași cinești despre tineretul „real”. „Deocamdată aveam nevoie de astfel de „declarație”, fie ea și prea ideală. Către F. Lina: Eu cred că în fiecare liceu, dar și în școli, există dubluri ale profesorului Socrate; elevii lor își dau seama de aceasta mult mai tîrziu. Odișeea corespondentului din Ciubăncuța se aseamănă cu a altor cinefili care căutau în plină vară toridă „Magazinul estival” ca și sucurile răcoritoare. De acord și cu palmaresul celor mai bune corespondențe apărute în Magazin.” (**Filip cel Bun** — bd. I.B. Tito, 58, bl. D1 B, ap. 13, București).

• „Da, am găsit lucruri pe care fără să le fi cerut, mi le-ați dăruit: un articol grozav al Cristinei Nicolae — articol care a scos la iveală un adevăr pe care mulți îl ignoră: copiii în fil-



„...Pot îndrăzni să vă rog să dați o poză cu Giuliano Gemma?... Sînt timidă... Nu vreau să-mi dau numele“...



„De ce a fost uitată Romy Schneider?“ (Angela Spiridon)



Oleg Basilashvili (cu Ludmila Gurcenko, în Cără pentru doi) „într-un prim-plan, cu privirea-i tulburătoare... (Mi-rela—Beatrice Munteanu)

mele noastre nu trebuie să fie gravi și solenni ca niște bătrîni, ci pur și simplu copii; un început de articol („Lumea din ochii copiilor“) care m-a răscolit mai tare decît o sută de „vraci“ și „fete care vind flori“; poze cu Marcel Tureș și Pîntea, mult îndrăgiți de mine; ultimul m-a cucerit cu articolul dedicat marilor noștri dispăruți: Amza, Toma, Emanoil... Un Olbryski pe care l-am descoperit acum vreo 15 ani în **Totul de vinzare** — cînd oada miroase a pustiu și a noimberie (vorba lui E.M. Remarque), aș vrea să revăd scena alergării cu caii din **Pădurea de mesteceni**; un Mircea Albulescu cu două perechi de ochelari, aducînd cu maestrul Suchianu, pe vremuri, cînd ne prezenta **Nibelungii**. Aș avea o rugămînte: nu se poate într-un număr viitor un interviu cu acest minunat interlocutor care este Mircea Albulescu? Și, în sfîrșit, tot în „magazin“ un interviu cu inegalabilul Mihailkov. „Magazinul estival“ se vinde pe sub teighea, ceea ce înseamnă că are priză la public și deci este un lucru cîștigat. Sper să ne mai citim.“ (Mihaela Șerbescu — str. Pictor Grigorescu, nr. 27, Focșani).

● „Cu concursul generos al „Magazinului estival“, comuna noastră, Băita de sub Codru, a făcut ocolul țării. Vă mulțumim! În ce mă privește, mă îndoiesc că rîndurile mele vor găsi ecou printre colegii proiectioniști. Sau printre alte categorii de spectatori. De fapt, nici nu aștept comentarii pro sau contra la cele ce am

scris. Aștept însă un singur răspuns — pe care îl doresc cit mai eficace, un răspuns constructiv, de adîncime, tradus prin prospectiuni la fața locului în domeniul difuzării filmului la sate. Veți găsi loc pentru mult mai mult și mai bine. Și să-mi fie iertat dacă voi mai îndrăzni să adaug ceva, referitor la critica de film promovată de revista „Cinema“: prea vrea să fie o mămică bună pentru copiii ei, filmele românești. Printr-o atitudine critică mai severă, vom sensibiliza cititorii la toate tarele unor filme. Și încet-încet...“ (Emil Pop — operator la cinematograful din Băita de sub Codru).

● „Mi-a plăcut „Magazinul estival“. L-am primit înainte de a da examenul la matematică; noroc că am reușit, pentru că altfel gurile rele ar fi spus că prea mă preocupă cinema-ul!“ (Gabriela Georgeta Stancu — str. Albotiei 15—19, bl 9/3, sc. 1. et. 3, ap. 112, București).

● „În primul rînd, aș vrea să vă mulțumesc pentru satisfacția oferită de „Magazinul estival '86“, pentru acele minunate ore petrecute citind rîndurile voastre. Două luni întregi m-am dus în fiecare zi la poștă ca să mă interesez de almanah. De pe copertă, de la poza Margăi Barbu cu Florin și Sobi, am fost convinsă că totul începe bine și îmi va oferi o mare satisfacție și așa a fost. Mii de mulțumiri pentru poza lui Pierre Brice, după cum cred că a fost o idee extraordinară introducerea rubricii specta-

torilor în Almanah. Mi-a plăcut nespus de mult rubrica „Actorii noștri și memoria lor“, cu Marga Barbu și Florin Piersic. Așteptăm să apară și alte memorii ale altor actori români și străini; mi-au oferit o mare satisfacție și rîndurile despre **Pe aripile vîntului**. N-ați putea să publicați și o rubrică „Sturii de ieri și de azi?“ (Edit Szasz — str. Pantei nr. 21, Odorheiu Secuiesc).

● „Primiți mulțumirile sufletului meu. Dar pentru că nu pot să mă ascund după căciulă — și rămîn tot eu — nu mi-au prea plăcut colajele oferite de scrisorile spectatorilor. Prea multe vorbe și idei unde nu trebuia — în schimb eclipsează unele rubrici de interes ca „Am zîmbit la...“ Unde ați uitat-o? Apoi mereu aceleași poze cu „supermani“ și Iglesias, de parca Gérard Philipe, Anthony Quinn, Tom Courtenay, Birlic, Anna Magnani n-ar avea nici un drept. Mi-a plăcut însă enorm articolul despre Simone Signoret și afisele pentru unele filme românești.“ (Ionel Teșea — bl. A 28, sc. A, et. 1, Moneasa, jud. Arad).

Rubrici preferate

● „Salut apariția în ultimele numere ale revistei a rubricii „Universul muncii proiectat în universul filmului“. Mărturisirile artiștilor și ale celor fără de care filmul nu ar fi posibil, precum monteurul, producătorul, scenograful, operatorul; sînt întotdeauna nerăbdă-

tor să citesc unele rubrici ca: „Actorii noștri”, „Filmul, document al epocii”, rubrica „Cinematica”, după cum mi-a plăcut articolul în serial al regizorului Mircea Mureșan, „O lume în viteză”. (Jerl — Gîmleu). (N.R.: cum de ne intristați, la altele felicitări, ne scriindu-vă adresa completă?)

● „Mulțumesc tovarășului Constantin Pivniceru, pentru rubrica „Operatorii noștri”. Mă bucur pentru rubrica „Universul muncii proiectat în universul filmului” care ne dezvăluie lucruri extrem de interesante de dincolo de ecran.” (Nicolae Cazacovschi — Bacău).

● „Vreau să felicit pe oamenii de bine care au inițiat în paginile revistei „Cinema” acele interviuri-confesiuni despre rolul montajului, sunetului, luminii, al decorului, interviuri care nu fac decât să sublinieze marele adevăr: filmul este o operă colectivă. Noua rubrică „Operatorii noștri” sper să aibă efectele scontate asupra regizorilor și al corespondenților dumneavoastră. Unele scenarii propuse de corespondenți, fie ele cam puerele, merită să fie citite măcar pentru propriul amuzament. Cea mai hăzoasă mi s-a părut perspectiva de a o vedea, în următorul episod din seria Mărgelutului, pe Agatha Siătineanu îndrăgostită de Buză de lepure...! Hotărât lucru, nici Fielding nu a avut imaginația lui Ionel Teahă! Mulțumesc lui Mircea Alexandrescu pentru articolul despre volajul lui Alain Delon în Japonia. Interesante lucruri se petrec în lume...” (Camelia Onea — str. Mihai Viteazu nr. 23, ap. 4, Hune-doaia).

Plăcerea unui gen: interviul

● „Cu câtă dulce nerăbdare citesc interviurile din revista dumneavoastră...! Mă gîndeam la norocul pe care îl au soferii echipelor cinematografice (N.R.: poate că odată o să aflați cum e viața lor, nu numai norocoasă...) care trăiesc în această lume de care sînt prea departe, mulțumindu-mă numai cu revistele și almanahurile dumneavoastră. Am așteptat de mult să mai citesc un interviu cu Sergiu Nicolaescu și aș dori ca tot Mircea Alexandrescu să-l solicite un nou interviu acestui minunat regizor.” (Mariana Mihăilă — Bacău).

● „Cu deosebită admirație am citit interviul luat de către Eva Sirbu actorului meu preferat Florin Piersic. De asemenea în interviurile luate Margăi Barbu și lui Sebastian Papaiani, am descoperit lucruri deosebit de interesante; aș mai fi dorit să găsesc în paginile „Magazinului estival” și relatări mai ample despre activitatea a doi dintre actorii noștri la care țin foarte mult, cei din *Veră sentimentală*, Emil Hossu și Rodica Mureșan. Oricum, am parcurs cu deosebit interes filele acestei enciclopedii cinematografice, dacă pot s-o numesc așa”. (Adriana Băloaie — cartier Drăgoieni nr. 71, Tirgu Jiu).



Nu avem spațiu pentru a-i cita pe toți cei care au elogiat, în scrisorile lor, talentul lui Marcel Iureș

● De altfel, interviul acordat de Sobi Ceh Evel Sirbu a fost elogiat și în scrisorile Ștefaniei Zamfir (Drumul Taberei 7, București) Edit Szaaz din Odorheiu Seculesc și Nicolae Cazacovschi din Bacău.

Cîteva polemici

● „Pe toți cei care vă scriu am senzația că-i tratați cu puțină superioritate, iar unele din notele redacției au un umor care citeodată... Bineînțeles că nu prea vă pasă de părerea altora. Altfel de ce revistele nu conțin fotografii cerute de public și nu trimiteți adresele actorilor preferați? De exemplu, am căutat o fotografie cu Pierre Brice de mi-a venit acru. De-abia am găsit una din octombrie 1982...” (Ingrid Archip — Piața Ștefan cel Mare nr. 10, bl. C 5, sc. B, et. 7, ap. 60 — Piatra Neamț). (N.R.: Nu ni s-a obiectat niciodată că glumele noastre dovedesc vreo superioritate sau că nu ne-ar păsa de dorințele cititorilor. Și cu noi cititorii glumesc nu o dată și nu ne pare rău. Ironia, glumele, nu s-păcat între prieteni de bună credință. Păcat este că nu ați văzut poza lui Pierre Brice în „Almanahul Cinema 86”. Cit despre hotărîrea noastră de a

nu trimite adrese și fotografii, ea este într-adevăr serioasă).

● „Problema mea e următoarea: unde sînt paginile noastre lunare ale cititorilor? După părerea mea, azi trebuie discutat și înțeles, pentru că altfel nu poți trăi într-un timp despre care știm ce îți cere și citiți cere. Aș avea atîtea de spus și de discutat cu ceilalți cinefili, aș vrea un semn de la ei, semn care să-mi confirme existența unor cinefili vișători. Căci dacă nu sîntem vișători, vom trece pe lângă mesajul filmului și nu vom face pasul spre înțelegerea acestuia. Ce poate fi mai grav decât a iubi filme pe care nu le înțelegi?” (Alina Ghimpu — str. Remus 7, Timișoara).

● Ne-au mai trimis vorbe bune: Andrei Vaculin (Bd. C. Brîncoveanu nr. 1, București) Carmen Duran (str. Negru Vodă, bl. F 2, sc. C, et. 4, ap. 13, Pitești), care ne mulțumesc pentru publicarea unei scrisori „pro-iglesias” la care a primit răspunsuri de la 50 de corespondenți din toată țara!, Claudiu Ștefănescu (str. Nicolae Bălcescu nr. 54, Roman) Irina Rotaru (Bd. independentei nr. 11, bloc A 1 sc. C, et. 3, ap. 12, Iași) care ni se plînge totuși că Mircea Diaconu încă nu i-a trimis un autograf, cum îl rugase.

Adrian Pinteș (aici în Falansterul) apreciat nu numai pentru creațiile, dar și pentru publicistica sa originală (într-o scrisoare a Mihăilei Șerbescu)



Publicul are cuvîntul



În replică la cei care se laudă că nu plîng la filmele indiene, acest Ashim Kumar la care alții „consumă zece rînduri de baste”...

Am zîmbit la

...toate aceste story-uri,
observații, fraze, asociații în care
se ascund personaje,
gaguri, replici
pe care filmele le ignoră

Timizli: „Am vizionat cu foarte multă plăcere comedia franceză **Sînt timid dar mă tratez**. O comedie foarte reușită. Nu știu alții cum sînt, însă despre mine pot spune că mă număr printre cei care suferă de timiditate. De aceea îmi este foarte greu să mă acomodez cu fetele de vîrsta mea, pentru că aproximativ toate nu sînt timide ca și mine. În timpul vizionării filmului, am observat că nu toți oamenii îi înțeleg pe timizi. Este și firesc: pentru că oamenii care nu intră în această categorie îi consideră pe timizi un fel de „papă-lapte”. Eu nu le dau deloc dreptate. Dacă ești timid, nu înseamnă că nu te poți descurca în anumite împrejurări. Din contră. Dacă te ambiționezi (cum am făcut-o dealtfel și eu) o să vezi că lumea n-o să-ți mai pară atît de banală ca înainte. Chiar începi să simți că trăiești cu adevărat.” (**Mihaela Gordiclu** — liceul de filosofie-istorie nr. 1, București).

Prietena pieilor roșii: „Ce bucurie am avut că mi-am putut procura volumele de aventuri reunite sub titlul „Winetou” de Karl May. Aventurile acestor volume le-am văzut cu ochii, le-am trăit cu sufletul, la cinema, și am început să iubesc această rasă, „rasa pieilor roșii” și o voi iubi mereu. Am ajuns pînă acolo încît mă visez pe mine însămi căpetenia apașilor sau a mohicanilor... Dacă ar fi după mine, m-aș infățișa în fața acestor „oameni roșii” și le-aș spune să nu se mai dămnească cu fețele palide...” (G.G. din Iași) (N.r.: e unul din cazurile în care avem toată înțelegerea pentru anonimatul în care vreți să vă pierdeți).

Două love-story-uri: „Stil străine: doi tineri se iubesc, dar părinții se împotrivesc. În ciuda împotrivirii, conform legilor firii, cei doi continuă să se iubească și ajung să se căsătorească, dar, în cele din urmă, fata moare de o boală necruțătoare. Stil autohton: doi tineri se iubesc, dar părinții nu se împotrivesc. În ciuda neîmpotrivirii, conform legilor firii, cei doi continuă să se iubească și ajung să se căsătorească, dar, în cele din urmă, ei se împacă.” (**Nicolae Cazacovschi** — Bacău).

Pe aripile vîntului, dar ce vînti: „De Melanie mi-a plăcut că este o femeie liniștită, sinceră, o femeie care știe să se poarte frumos, pentru că eu, ca și Scarlett, nu aș fi reușit să rezist tentației de a dansa, nu aș reuși să stau tăcută și retrasă în colțul meu — vedeți, ar trebui să fiu de partea lui Scarlett, dar nu o pot suferi pentru că nu l-a iubit pe Rhett atunci cînd trebuia, pentru că s-a măritat cu el pentru banii lui și l-a făcut să sufere. De aceea o urăsc...” (**Daniela Stănilă** — București, care mai semnează scrisoarea și Rhett Butler!).

● „Ja să ni-o închipuim pe Scarlett o prostituată și pe Rhett un copilăș timid, — ne-ar mai fi plăcut filmul? Eu cred că nu! Ar fi fost ceva copilăresc, ceva obișnuit și l-am fi privit ca pe o emisiune de desene animate.” (**Lăcrămioara Nicuță** — str. Secerii 187, loc. Podul Turcului, jud. Bacău).

● „De la un film ca **Pe aripile vîntului** trebuie să plecăm cu un „Si mîine este o zi” (**Ileana Iancu** — Liceul matematică-fizică 3, București).

Cine sînt?: „Ma numesc Mireia, am aproape 18 ani, învăț la liceul indus-

trial 3 cu profil aeronautic, îmi plac toți oamenii corecți și altruști. Camil Petrescu, Bacovia și Minulescu, „Anotimpurile” lui Vivaldi, Beethoven aproape în întregime, bătrinelul care vinde la chioșcul nostru de tipărituri, Irina Petrescu — mult, și la fel de mult Richard Chamberlain”. (Mirela Mihai — Șos. Dorobanți 33, București).

Laureatul: „Trebuie să admit că un mare premiu nu-i de ici de colo, mai ales când vine de la Măreția Mică al cărei oficiu poștal există datorită celebrului Colea Cureliuc. Dau în scris că nu-l cunosc pe Colea Cureliuc decît de la poșta redacției”. (Florin Octavian Molnar — Aleea Zarandului 4, București — cel care a primit „Marele premiu” în „Magazinul Estival” pentru reportajul său „Cu Masca de argint la Hollywood” din „Almanahul Cinema '86”).

Cum să nu existe filme? „Curios lucrul în timp ce unii merg la cinema să vadă un film bun sau mai puțin bun, să vadă viața de toate zilele și din toate timpurile redată pe ecrane, alții merg doar pentru a spune: „Am fost la cutare sau cutare film, dar mai bine nu mă duceam, căci filmul te face să plîngi după bani?” Nu-i pot înțelege cum pot roști asemenea vorbe sfîșietoare. Eu, unul, nu știu ce m-aș face fără film, dacă ar dispărea filmele

„Omul, singura
viețuitoare
care
surîde”

m-aș usca întocmai ca o floare ținută pe întuneric, fără pic de apă. Căci cum ar putea fi asemănată lipsa filmelor decît cu întunericul necunoașterii?” (Nicușor Bucă — str., Barboși 27, bl. L, str. 4, et. 3, ap. 75, Galați).

Trei secunde pentru Pița: „Pentru o oră și jumătate, Dan Pița a reușit să mă facă fericit. De aceea îi mulțumesc pentru tot ceea ce face în numele filmului românesc și îi string mina de la distanță, cu admirație”. (I. Munteanu — Galați).

Privind la Cristofor Columb: „O să vi se pară ciudat că n-am reținut cine a jucat în rolul principal, dar eu n-am văzut nici o clipă actorul. Eu l-am văzut pe Cristofor Columb. Atît!” (Clorinel Ofelia Elena — str. Soveja nr. 1 A, bl. S 2 sc. B, ap. 57, Constanța).

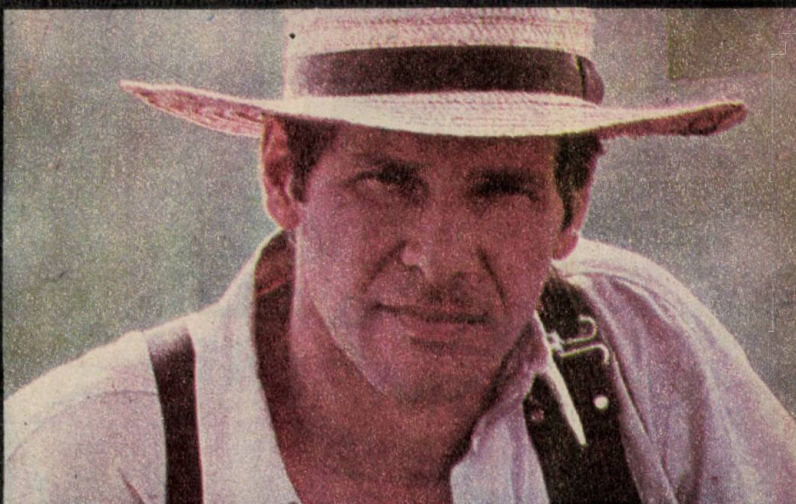
Cum sare Sobi Ceh? „Nu știu cum reușește Sobi Ceh să sară de pe acoperișul înalt al frumosului teatru, poate îmi explicați...” (Magdalena Gerghey — str. Mihai Viteazul 117 — Sighișoara) (N.r.: Nicî noi nu știm, am încercat și noi, dar nu ne puteam explica)...

Cea mai scurtă scrisoare: „Ștefan Luchian mi-a amintit de tragediile lui Shakespeare. Restul e tăcere. Cu stimă, prof. E. Rutler, Deva”.

Cea mai frumoasă frază: „Vinovat de tot frumosul din mine se face în parte și Mihai Eminescu. Dacă el n-ar fi existat, noi cum am fi fost? Ce-am fi fost noi fără: „Cobori în jos, Luceafăr blind?” (Ramona Enescu — Pitești).



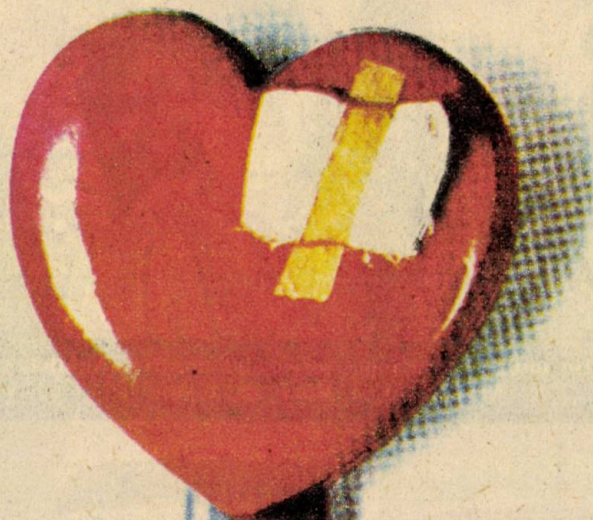
Un trio imbatabil în topul scrisorilor noastre: Agatha, Mărgelatu și Buză de Iepure



„Hamill, Hamill, Hamill, doar Hamill? Cred că Harrison Ford e nedreptățit în cererile cititorilor dumneavoastră...” (Alina Ghimpu). Bine, să facem puțină dreptate...

Ultima poză a „ediției” noastre — la cererea unei mari majorități a corespondenților: „un Delon” cu „o Deneuve”...





DOSARUL COMEDIEI

**Comedia
merită
aceeași evlavie ca
și nemuritoarea
tragedie greacă**

Sociologii spun: „Cu cât înaintăm spre sfârșitul agitatului nostru secol, nevoia de ris este tot mai mare, în timp ce comediiile sînt tot mai rare”.

Despre „nevoia de comedie” nu se discută de ieri de azi. Răsfoind colecția revistei noastre, am decoperit, în anul 1972, chiar un „dosar al comediei” care se deschidea cu un articol semnat cu toată apăsarea talentului, Teodor Mazilu.

Fără pretenția absurdă de a rezolva noi, acum și aici, în paginile „Almanahului”, problema comediei, doar cu dorința - normală! - de a se afla care mai este „starea ei azi”, redeschidem dosarul de altădată. Chiar cu articolul lui Teodor Mazilu.

**„În viață,
gravitatea
hilariană
și gravitatea
sumbră
stau laolaltă”
(George
Călinescu)**

Aride e o nevoie organică și estetică și biologică, avem nevoie de oxigen. Fără umor, omul se sufocă.

Cunoaștem cu toții tradiționala discuție de simbătă seara sau de duminică dimineața cînd soțul ia lucrurile așa cum sînt și recunoaște:

— Aș vrea să mergem undeva, la o comedie...

Soția legitimă e de aceeași părere.

— Da... ai dreptate. Trebuie să mergem undeva să ridem.

A vrea să vezi o comedie nu e neapărat dovadă de superficialitate, de stagnare spirituală, cum ironic și tandru încercau unii critici să demonstreze... „Iar vă duceți la comedii. Refuzați marile probleme. Rideți cu gura pînă la urechi, cînd unuia i se aruncă în față un bulgăre de frișcă...”

Comedia — insinuează unii — e o

evadare din marile probleme, o fugă rușinoasă din respectabilele angoase sau spaima metafizice. Dacă ar fi numai asta, și tot ar fi bine. Dorința noastră de a ride e mai mare decât spaima metafizică. Mi-am mai exprimat odată acest punct de vedere, e o erezie să considerăm tragedia superioară comediei. Comedia merită aceeași evlavie ca și nemuritoarea tragedie greacă.

Dar ceva totuși, se întâmplă și acest fenomen se manifestă în mai toate comedii care se realizează în ultima vreme. Producătorii abuzează de nevoia noastră de a ride. Ei știu că noi, spectatorii, ridem ușor, din te miri ce... și atunci s-a născut păcătoasa confuzie dintre superficialitate și comedie. Comedia a degenerat uneori până la penibil, comedii cinematografice s-au transformat în niște diletante încurcături, într-un fel de stupidă înghesuială și chiar unanim cunoscută bătăranie. Aici există un pericol real. O tragedie care să se degradeze până la penibil nu este posibilă — ea moare de moarte bună. În tragedie, numai capodoperele au șanse de izbândă... O tragedie care nu este o capodoperă, nu reprezintă nici un interes. A suferi nu este o nevoie organică, de aceea ne putem permite luxul exigenței... Cu comedii sîntem mai îngăduitori, cum sîntem cu o femeie frumoasă și mediocră, de care nu ne putem despărți. Noi închidem ochii la o glumă neroadă, noi închidem ochii la intrigă trasă de păr. Am întrebat odată pe cineva, cum i se pare filmul cutare, nu-mi amintesc care, și după cîteva secunde de gîndire mi-a răspuns:

— Se ride...

Adică... Nu e o capodoperă, dar se ride.

Comedia cinematografică e minată de această superficialitate și, dacă vrea să supraviețuiască, trebuie să facă un efort de inteligență și noblețe. Apoi nu e adevărat că, de pildă, comedia e incompatibilă cu poezia, că poezia e numai sora tragediei. Nu e adevărat... ce poezie nobilă străbate comedii lui Shakespeare... Ce aureolă poetică învăluie toate comedii lui Chaplin... Și apoi, aici e minunea, în toate marile comedii, principalul erou comic era un individ cu structură de poet. Așa erau eroii lui Chaplin... Așa sînt eroii lui Tati — și ceea ce e demn de remarcat — eroul comic este, de fapt, unul singur. Aici omenirea n-a simțit nevoia diversității și bine a făcut... Omul incapabil de minciună, incapabil să înțeleagă răul și trivialitatea, incapabil să rămîna indiferent în fața barbariei, incapabil de a trăi fără iubire. Vedeți, deci, cită legătură e între poezie și comedie...

Or, comedia cinematografică a făcut această greșală uriașă care i-ar putea fi fatală. Ea s-a îndepărtat de poezie și s-a împotmolit ori în superficialitate și tot felul de imbrînceli, ori într-o observație prea rece — lipsită de speranță și noblețe.

Dacă vrea să rămînă, comedia trebuie să se reîntoarcă la poezie. Cei care trădează poezia riscă să dispară. Și cum nimeni nu vrea să dispară, poezia va fi iarăși iubită... Numai poezia poate să dea unei comedii — oricît de naive sau: oricît de crude — noblețe și eternitate.

Teodor MAZILU



„Eu introduc multă comedie în toate filmele mele...”

Orson Welles: Comedia mă entuziasmează

Orson Welles: — Am scris cel puțin cinci scenarii de comedie iar în teatru am făcut mai multe comedii decât drame. Comedia mă entuziasmează, dar n-am reușit niciodată să găsesc un producător de cinema pentru a realiza vreuna. Unul din cele mai bune lucruri pe care le-am făcut pentru televiziune era un program gen comedie. Îmi plac mult, de pildă, comedii lui Hawks. Am scris aproape douăzeci și cinci de minute pentru una dintre ele. Se numea *I Was a Male War Bride*. Se îmbolnăvise scenaristul și am scris aproape un sfert din film.

— Ați scris scenarii de comedie cu intenția de a le realiza?

O.W. — Cred că cea mai bună dintre comedii mele este *Operațiunea Cinderella*. Ea povestește ocuparea unui oraș italian (care fusese, în prealabil, ocupat de sasarini, mauri, normanzi și, în timpul ultimului război de nemți, englezi, și în cele din urmă de americani) de către o companie cinematografică de la Hollywood... Și

această nouă ocupație se desfășoară exact ca o operațiune militară. Viața tuturor locuitorilor de aici se schimbă în timpul turnării filmului. E o farsă în toată apăsata. Am mare chef să fac o comedie pentru ecran.

Într-un anumit fel, *Quiljotte* este o comedie și eu introduc multă comedie în toate filmele mele, dar e un gen de comedie care — regret că v-o spun, fiind o slăbiciune — nu e înțeleasă decât de americani, excluzind spectatorii din alte țări, oricare ar fi ei. Există scene care, văzute în alte țări, nu stîrnesc nici cel mai mic suris și care, văzute de americani, găsesc imediat unda comică. *Procesul* este plin de umor, dar americanii sînt singurii care-l înțeleg latura amuzantă. Aici îmi descopăr eu naționalitatea: farsele mele n-au o deschidere destul de universală. Multe din disputele pe care le-am avut cu actorii se datorează faptului că scenele sînt puse în termenii absoluți de comedie și eu nu le schimb în dramă decât la cinci minute, după ce-am început. Aceasta-i metoda mea de lucru: să arăt latura amuzantă a unui lucru și să nu-l arăt latura tristă decât în ultima secundă



Nu am
întâlnit
om
cu
o mai
mare
aversiune
la anecdote.
Firește,
fiindcă
nu suporta
suprafețele

Jocul drăcesc din paradisul chioșcului cu ape minerale

„Vino până la blocul Turn să amănunțim o idee de la suprafața lucrurilor!” — își chema des, amicii, Mazilu, la telefon, și gata, lăsa orice și fugea într-acolo cit ai zice pește. Chemarea nu era doar glumeață. Mazilu a fost printre cei dintâi, la noi, care a emis — în furia cu care se repezea împotriva aparențelor — ideea că adevărul se găsește de nenumărate ori la vedere, adică exact acolo unde ațitia „subtili de pe strada noastră” nu obișnuiesc să-l caute. O forță indiscutabilă a scrisului lui este tocmai această descoperire a adevărului de la suprafața realității, dînd astfel tocmai acestei realități o plasticitate nebănuită de abisalii sistematic bănuți de Mazilu ca impostori ai disperărilor inutile, cînd nu ca autentici ipocriți. Firește că e o operație de un imens haz aceea de a dezvălui adevărul tocmai acolo unde nimeni nu se așteaptă, a vedea profund în ceea ce e plat și imediat, tocmai sub nasul nostru. E aici ceva din mecanismul celebrului gag american — de stupefiantă simplitate filosofică — în care eroul se urcă în copac și pune mina streșină la ochi ca să vadă pînă în zare, cum

și dacă se apropie călări dușmanii și cînd colo acela sînt chiar sub ramurile arborelui în care primejdutul s-a cățarat. (Unii fac, astfel, chiar analizînd opera lui Mazilu...) —

Îndeobște, cei care rămîn la suprafața lucrurilor sînt numiți superficiali. Mazilu a fost un maestru inegalabil la noi în deconspirarea superficialității, a suficienței, a sumarului — analizînd suprafețele simple, clare și fără relief pînă la a le acorda chiar un mister. Probabil cel mai consistent. Evidențele — sub ochii lui Mazilu — se detriorizează fascinant. În ele, aparențele se confundă cu esențele, profunzimea se egalizează și se demitizează odată cu banalitatea, platitudinile dau ameteală. Unii abisali l-au hulit și disprețuit numai din cauza acestei economii de mijloace cu care el ajungea mai repede și mai sigur acolo unde ei se încordau pînă la congestie verbală, gata să li se rupă o vină prin efort analitic, el „mulțumindu-se” doar cu o privire pe o mobilă, pe o pălărie, (o obsesie maziliană, pînă și pe patul morții: pălăriile!), pe o barcă, pe un lac, pe un ac cu gălălie, pe un „dacă tot ești în picioare”... Această privire însetată de suprafață li se pare multora schematică — din cauza exigen-

ței ei morale — dar limpezimea ei în a despărți uscatul de infertil, apa de limonadă, lacrima de glanda ei, unind însă brinza de ceapă, conținea o inepuizabilă putere de a complica nu epic, nu fabulos, ci pur și simplu sentimental. Mazilu avea imaginația sentimentelor, a jocului lor drăcesc în paradisul chioșcului cu ape minerale din Cismigiu:

— Și dumneavoastră tot borviz consumați? Ce coincidență!

Așa începea la el o aventură amoroasă pe care nu ezita s-o catalogheze decît ca somnoroasă. Două borvizuri dădeau — întîlîindu-se — frisonul unui enorm și trist caraghioslic, noțiune de bază, cred eu, pentru cei care se aruncă patetic în cercetarea naturii și condiției umane. Caraghioslicul dădea mister acestui clar și normal chioșc din Cismigiu în care Ea și El vor să se lămurească, firesc, dacă discută despre Beethoven, compozitorul, sau care alt Beethoven... Multor spectatori mîndri că sînt normali la cap, eroii lui Mazilu le par caraghioși. Opera lui și azi întîmpină rezistența acestor „normali”. E, în fond, dovada puterii ei. Fiindcă ea întretine acea capitală și gravă suspiciune la adresa normalului și a normelor lui

convenționale. Mazilu nu era îngrijorat de incapacitatea unor semeni de-ai lui de a descoperi atrocitățile caraghiosicului lor în teatrul lui. Nu-și făcea nici iluzia că e un conflict doar de gust. Inteligența — cu tot ce conține ea ca putere de observație, ca ferocitate a expresiei — nu-i o problemă de gust. A pricepe ce abis de insensibilitate se deschide în această expresie: „Eu nu spun s-o iubești, dar du-o măcar la cinema” nu ține în nici un caz de gust. Mazilu avea geniul somatiilor dure la adresa speciei, nobletea șantajelor imperioase: „Poate fi omul atât de ticălos? Poate!” Era necesar ca unii să-l respingă, să-l refuze, să nu se lase șantajați de ceea ce le propunea: încetați cu ipocriziile, cu convențiile, sau mă uit mai departe la voi de sub borurile pălăriei mele! Desigur normalul prefera să stea fascinat de borurile pălăriei lui Clint Eastwood într-un western spaghetti. Era mai comod. E mai confortabil. Va fi întotdeauna mai plăcut.

Rămîne o problemă dintre cele puțin luminoase de ce Mazilu place unora și displace altora, depășind gusturile și angajînd pasiunile, intrînd în eternitate sub semnul binecuvîntat al controversei perpetue. El se numără, oricum, printre acei aleși care, nerîvnind la unanimități lenese, și-au luat riscul și nu s-au intimidat de mărșă lui periculoasă, riscul împărțirii lumii în ticăloși și vulnerabili, în adevăruri feroce ca o minciună și aparențele drăguțe ale iluziei unui adevăr. Nu s-a silit să împartă. Nu s-a îndușat nici de unii nici de alții. Trebuie spus clar că opera lui nu trezește dușii. Ea e a unei alarme cum nu se poate mai necesare, mai serioase, mai presante: „Poate fi omul atât de ticălos? Poate!” E una din cele mai bubuitoare replici din teatrul nostru de după război. De cîte ori am auzit-o în sală, un hohot fantastic de ris a izbucnit la auzul ei, brusc înghetăt. E un fenomen care nu mai intră în zonele limpezi ale satirei lui, cum e etichetat îndeobște genul în care și-a exercitat geniul, niciodată etichetabil, cum stau dovadă versurile din „Cîntecele de alchimist”:

„E cu puțință ca tocmai eu să mor?
E cu puțință ca natura
să nu-și înfrîngă,
măcar o dată, o singură dată,
blestemata ei lege?
E cu puțință să nu mai întîmpin
triumful zorilor?
E cu puțință să nu mai deschid ușa
circumilor?
E cu puțință să ia sfîrșit
Această feerică lume absurdă?”

Doar un Fellini, dacă nu însăși realitatea pe care Mazilu pusese un ochi de cruzimea lui albastră, puteau găsi pentru asemenea versuri decorul „feeric de lume absurdă” în care a fost pus pe catafalc dramaturgul: un „ateneu al tineretului” în care, cu o seară înainte, avusese loc un carnaval și unde, în graba funerariilor, nu mai avusese nimeni timp să măture de pe pereți toate serpentinele...

Și eu care mă întreb de ce nu-i plăceau, de ce ura, de ce interzicea să i se spună bancuri? Nu am întîlnit om cu o mai mare aversiune la anecdote ca Mazilu. Fiindcă, firește, nu suporta suprafetele.

Radu COSAȘU



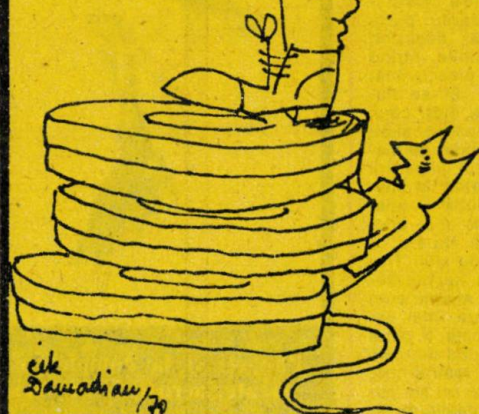
„Pîngeți și la completări?” — replica tipic maziliană, din păcate nerostită în nici un film de Rodica Tapalagă

„Dacă nu sînt indiscretă. Ce apă minerală sorbiți?”
(Mariana Mihuț în Fructe de pădure de Al. Tatos)



Interviu imaginat cu autorul preferat

**„De șapte ori
am văzut
Cartagina
în flăcări
și tot
am impresia că
n-am înțeles
totul...
Superb.
Parafrăzându-l
pe Thibaudet,
pot să spun,
mare de tot...”**



Reportera: Teodor Mazilu, permite-ți-mi să vă fac o tardivă declarație: vă iubesc! Vă iubesc de mult, stimate Teodor Mazilu! De la zece ani tot fredonez: „Eram femeie în etate, / Când a pătruns în viața mea / Regizorul de filme animate / Din cartonase decupate, / Din cartonase decupate...” Ce părere aveți despre iubire?

Teodor Mazilu: „A trăi fără iubire e o mare suferință, aș fi distrus dacă aș pierde această suferință îngrozitoare. Această suferință mă ține în picioare... Cite distracții nu scot eu din suferința asta... Cite beții zdravene nu se fac pe tema iubirii neîmplinite... cite călătorii... Cite și mai cite...”

Reportera: Știu că v-ați renegat unul dintre primii copii teatrali — acea hazoasă **Somnoroasă aventură** — dar eu vă suspectez de duplicitate pentru că v-am surprins în fața trupei din Piatra Neamț, ați ris mereu, mulțumit, cu gura pină la urechi! Sper că nu negați. Am stat alături, dar nu m-ați remarcat!!

Teodor Mazilu: „Omul sensibil n-are o conștiință duplicitară (...), el trăiește viața cu toată ființa lui...”

Reportera: Prima oară când v-am văzut — era la cinema — întrebați o doamnă care vă asigurase de sensibilitatea ei cinefilă: „Plingeți și la completări?” A propo, o cunoașteți de mult pe **Doamna Voltaire**?

Teodor Mazilu: „O singură noapte eternă”! „Într-o casă străină”...

Reportera: Ah... Să revenim. Când eram mică, mama nu m-a dus la **Proștii** sub clar de lună. Se dansa twist! Acești nebuni tărnici, la premiera absolută, mi-au scăpat și ei. Deși nu eram majoră, după ce m-am insinuat în **Aventura estetică**, m-am dus singură la **Tandrele și abjecție** și mi-am permis să călătoresc împreună cu dumneavoastră ca să aflu ce **Frumos e în septembrie la Veneția**. **Ipo-crizia disperării** am cunoscut-o la o vîrstă fragedă. În facultate m-am apucat să scriu zeci de pagini despre dumneavoastră. Profesorii au încercat să mă tempereze. Eu n-am cedat defel. Cine credeți că avea dreptate?

Teodor Mazilu: „Cînd n-are nici un interes să mintă, omul e dator să fie sincer”.

Reportera: Dar „toate capodoperele lumii există în noi... Totul e să ajungem la ele”.

Teodor Mazilu: „Nu mă plictisi cu pantalonii lui Picasso!”

Reportera: N-am vrut să... maestre... În fine, să vă povestesc în continuare: la lectură **Mobilă și durere**, căpătătă în dar de sărbători, m-a încîntat, dar în primăvară, montat, spectacolul m-a întristat. (Vai, m-am intimidat și, ca eroii dumneavoastră, am relatat rimat ce mi s-a mai întîmplat!).

Asta nu m-a împiedicat s-alerg din Gabroveni, la Majestic, ca să mă delectez cu „Proștii” dumneavoastră sub un clar de lună veritabil, la Casandra, și unul mai nebulos de la Ploiești. V-am urmărit și de data asta — cu studenții v-ați amuzat la spectacol, cu ploieștenii după, la un pahar de vin. De ce-ați procedat așa?

Teodor Mazilu: „Ambele spectacole au fost expresia unei dăruiri totale și deci...”

Reportera: Mă întreb citeodată dacă dumneavoastră nu „v-ați făcut din inefabil metoda de a aduce un ban în casă”?

Teodor Mazilu: „Cum avem o calitate, cum ne grăbim să scoatem și unul din ea”.

Reportera: Aveți un personaj cu care vă confundați? Mie mi se pare că Don Juan...

Teodor Mazilu: „Don Juan moare ca toți ceilalți”...

Reportera: Bănuiesc că v-ați pregătit pentru acest interviu...

Teodor Mazilu: „Mi-am cercetat sufletul cu atenție, ca un vînatore arma înainte de a pleca la vînatore de tigri. O spun cu mîna pe inimă. Sint capabil de orice.”

Reportera: De cînd îmi doresc să vă descopăr „viața interioară” și „sentimentele înălțătoare”! „Dacă nu sint indiscretă, ce apă minerală sorbiți?”

Pălăria, faimoasa dumneavoastră pălărie de care nu vă despartăți nicio dată, nici în fotografiile ce însoțesc mai toate aparițiile editoriale, este chiar „pălăria de pe noptieră”?... „Cei care mint se laudă că ei nu fură, cei care fură se laudă că ei nu-și înșală nevestele. Cei care-și înșală nevestele se laudă că nu fură. Cei care fură se laudă că ei nu ucid. Cei care ucid se laudă că ei nu fură. Cei care ucid femeii se laudă că ei nu ucid bătrâni. Cei care ucid bătrâni se laudă că ei nu ucid femei. Cei care ucid și bătrâni și femei, se laudă că ei nu ucid copii”... Dumneavoastră cu cine țineți?

Teodor Mazilu: „Întrebă-mă orice și ai să vezi că n-am nici un secret față de tine. Dacă vrei, facem o încercare, îți povestesc totul în amănunt, până și ce măninc la micul dejun. De ce să am secrete? La ce bun secretele? Eu îmi pun sufletul pe tavă. Mă spovedesc oricând fără nici un efort. Mi-am cutureierat toate ascunzișurile și am văzut, cu bucurie dumnezeiască, că n-am nimic de ascuns, am descoperit cu bucurie că sînt gol. Mă pot înfățișa în fața tovarășilor așa cum sînt.”

Reportera: Spuneți-mi, cum v-a venit ideea cu Absolutul: „unde se merge cînd lucrurile se-ncurcă, cînd miliția te caută, cînd femeile te-nșală”?

Teodor Mazilu: „Stînd eu așa retras și meditînd, mi-am dat seama că oamenii au nevoie de puritate (... Intuiție de geniu...”

Reportera: Și ce-ați hotărît atunci, stimate maestre?

Teodor Mazilu: „Am un plan grandios... am să-i transport pe toți indivizii în Absolut, azi unul, mine altul, pe toți, absolut pe toți. Mie o să-mi rămînă toate femeile, toate garsonierele, toate braseriile, toate editurile, toate avanpremierile, toate băuturile, șansonetele, toate omagiile, toate vitaminele, toate lefurile, mie, numai mie! Și toate sezlongurile!”

Reportera: Dacă e să mă iau după concluzia eroinelor dumneavoastră „singurii bărbați care au mai rămas sîntem noi, femeile”, cum să interpretez misoginismul de care sînteți suspectat?

Teodor Mazilu: „...Mereu rătăcesc și nimeresc unde trebuie!”

Reportera: De ce ne îndemnați atît de categoric „Trezii!-vă în fiecare dimineață”?

Teodor Mazilu: Ca să aveți timp să vă „împăiați iubii!”

Reportera: Teodor Mazilu, ați afirmat că „teatralitatea e tot ce poate fi mai îndepărtat de ideea de teatru”. Ce rol joacă teatrul în viața dumneavoastră?

Teodor Mazilu: „Nevoia de teatru e tocmai nevoia de viață adevărată.... Dar... „Mi-e frică. Undeva în adîncul sufletului, mi-e frică. Am impresia că nici talentul n-o să mă mulțumească. O să vreau geniu... Mi-e frică! Aș da oricît pentru o cronică proastă!”

Reportera: Dar despre cinema ce credeți?

Teodor Mazilu: „Ah, filmul, ce artă, stimată doamnă.” „Mereu îmi propun să mă scribească și pînă la urmă mă trezesc că mă toposc de plăcere...” „Nu degeaba filmul e considerat a șaptea artă... Ați văzut Cartagina în flăcări?... De șapte ori am văzut Cartagina în flăcări și tot am impresia că



„Cîte beții zdravene nu se fac pe tema iubirii neîmplinite?”
(Octavian Cotescu, Toma Caragiu, Ion Besoin)

n-am înțeles totul... E superb. Și n-o spun din snobism... Eu cred că e colossal. Scena aia formidabilă, în care prințesa aia superbă trece prin flăcările alea... enorme! Și calul... Și montarea... Exact ca în viață... Cred că nu exagerez deloc cînd spun că forța artei e mare. Parafrazindu-l pe Thibaudet, pot să spun, mare de tot... Dar să știți, stimată doamnă, iertați-mă că v-o spun fără menajamente, cinematograful nu e totuși singura artă. Sînt mult mai multe...”

Reportera: Ce v-a determinat să întrerîndeți acel ultim „pelerinaj la ruinele unei vechi pasiuni”?

Teodor Mazilu: „Adeseori, fără să știm de ce, ne ferim să înțelegem ceea ce se petrece cu adevărat în sufletele noastre...”

Reportera: Eu n-am nici frumusețea, nici cultura dumneavoastră. Eu n-am altă soluție decît iubirea. Sînt silită să vă iubesc. Pînă la urmă (întrebările) curate rămîn singura mea avere...” „Eu sper să vă întîlnesc, nu să vă întîlnesc de fapt”.

Teodor Mazilu: „Nenorocirea e că, uneori, idealurile noastre se implinesc...”

Reportera: Vă mulțumesc.

Irina COROIU



„Cînd n-are nici un interes să mintă, omul e dator să fie sincer” (Gheorghe Dinică și Toma Caragiu)

„Nu mă plictisi cu Picasso!” (Draga Olteanu Matei și Gina Patrichi) Scene din „Bariera” de Teodor Mazilu și Mircea Muresan





Un hohot stenic, un talent robust:
Tamara Buciuceanu



De bună voie și nesiliți de nimeni, într-o
comedie de actualitate și succes:

— **D**e ce avem nevoie de comedie?

— N-avem nevoie de comedie! se juca, răspunzând unei mai vechi anchete a revistei noastre, unul din spiritalii ei colaboratori. Desigur, nu ne îngrijorăm de simburile de adevăr din această glumă, atita timp cît comedii se scriu, se publică, se filmează, se pun în scenă în fiecare stagiune. Pentru că vrem nu vrem, ca un respiro la atîtea buclucuri care vin din senin, ca ploaia de vară, hazul de necaz și risu-plînsu ori plînsul exorcizat prin ris, ne însoțesc în toate anotimpurile. Anului și anilor. E în firea lucrurilor, e în firea omului să se însoarească prin glumă.

Cîte comedii s-au realizat de la înțelegerea cu pricina? Nu foarte multe, față de cît așteaptă publicul și nici destule față de cît am putea să-i dăm. Cu forțele noastre cinematografice, unele cam ruginite de rară frecvență a genului, dar ia să le pui în brațe cîteva scenarii ca acel *Bachus...* de zile mari, să vezi ce strălucire ar căpăta deodată și cutare regizor, și cutare actor, ce nerv operatoricesc și vigoare a montajului, ce fantezie scenografică și ce ironie a partiturii muzicale și cîte și mai cîte delicii în „veșel major” s-ar stîrni deodată! Dar cum nu-l în fiecare zi sîrbătoare, să ne imaginăm puțin ce s-ar putea face pentru mai binele (nu chiar întotdeauna inamic al binelui) comediei de toate zilele. Evident nu al celor mediocre care nu bucură pe nimeni — nici casele de producție, nici casele de bilete ci al comediei care, cu un spor de fantezie și un umor mai dezvoltat și mai profesionalizat, ar putea să ne smulgă nu numai zîmbetul concesiv, dar și hohotul terapeutic.

Așadar, scenariul

Nu în fiecare stagiune un Titus Popovici ne oferă o partitură satirică de virulență și hazul, adevărul situațiilor, precum *Secretul lui Bachus*, de toată lumea cunoscut. La cota asta de inspirație și sarcasm al dialogului nu mai ai nevoie de prea multe ajutoare în afara unui regizor — ca Geo Sai-

Avem, avem ne

zescu — cu harul genului și intuiția tipului de umor arsenic propus de scriitor, ori de interpreți pe măsura partiturii. Și cine altul decît Mihăilescu-Brăila, vulcan în stare de inteligență erupție comică și undă de tristețe a însingurării, putea rotunji în toată sinceritatea lui tragi-comică, personajul number one al farsei? Și cine altul decît Dem Rădulescu, cu cochetăria lui vicleană și acapara-toare, putea sugera mai bine ticăloșia galantă a altui personaj. Pe lîngă ei, însă, două surprize actricești preluate ulterior de Francisc Munteanu într-un registru liric: Emil Hossu și Rodica Mureșan, ambii deveniți protagoniștii unei comedii estivale.

Situația *Verii sentimentale* e din porfire alta. Nu comical apăsătoare în prim plan, ci un fel de prospectare voioasă a unui ogor ce-ar fi putut oferi și o față mai acidulată a realității, dacă autorii (scenariul Vasile Băran, regia Francisc Munteanu) n-ar fi preferat-o pe cea caldută-sentimentală. Și nu numai în focarul povestirii cu

un agronom venit în sat să-și exercite cu toată energia și spiritul novator prerogativele — care întîlnește o sferică tehniciană mai mult cu gîndul la mărișul decît la seceriș și, în ciuda unor incidente de teren profesional-sentimental, cei doi se vor uni la bine și la mai puțin binele recoltelor preconizate, dar chiar și în celelalte planuri ale acțiunii, chiar și perechilor mai puțin tinere de plan doi li se aplică aceeași blîndă măsură a ironiei, aceeași expresie comică. Și ce duete strălucite de prim interes ar fi putut deveni, într-o farsă anume scrisă pentru ele, cu toate ticurile personajelor figurate, dar ridicate la o altă putere de semnificație atît președintele lui Gheorghe Dinică, acru-ur-suz, misogin inveterat, convertit de farmecul vitalității felin-perseverente al Florinei Cercel; și grija mămoasei, autorității Stela Popescu înșelînd placiditatea tatălui bonom, Marin Moraru. Și oare de ce nu chiar lor, acestor irezistibile perechi de comedie contemporană să nu li se fi consacrat

Bun venit pe ecran: înfronta (Hleana Harșă Negru și Valentin Mihale în *Sper să ne mai vedem*)





Mircea Diaconu și Cătrinel Dumitrescu în Buletin de București

O înțepătură cu haz... nostalgic: Tora Vasilescu, George Mihăiță și Rodica Mureșan în Soselec pasările călătoare

oie de comedie !

filmul și nu același tip-schemă rătăcind în absolut toate filmele noastre — mai mult ori mai puțin comice — de ingineri care... de subingineri... care... O schimbare de ton, de unghi al povestirii ar fi făcut poate *Vara...* mai insolită și comedia mai rezistentă la factorul timp.

Sper să ne mai amuzăm

Un scriitor care de astădată putea apela la propria originalitate a umorului său literar, Dumitru Dinulescu devenind regizor nu și-a încercat nici ei șansa în imagini, pe un scenariu personal. Și din această neîncredere în foisor i-a ieșit o comedioară cam palidă și ea tot cu un inginerăș care... Doar că pornirea avea un anume haz tinerelul nostru se întoarce în satul natal să se refacă după o pirdalnică de nevroză, dar, temperament dinamic, el nu se poate relaxa decît

întreprinzînd ceva. Și atunci apare planul unei micronidrocentrale dintr-un vechi motor (țineți minte de excelentă situație comică scotea dintr-un tractor dezafectat *Mica întimplare* a lui Șuto Andras și Gheorghe Turcu, cu un păcălit al vremurilor acelea, o victimă a birocrăției epocii, țaranul antologic interpretat de Marcel Anghelescu?). Și inventatorul nostru mai tînar întîmpina obstacole birocratice doar că, produs al altor timpuri, el știe să le facă față cu mai mult or mai puțin umor. Conversația din biroul lui Dorel Vișan — șef pe statele sfatului popular — e amuzantă, actorii noștri știu încărcă scena de subtext și personajele de un relief aparte. Ca și secvența cu semnătura șefului distrat (Ion Besoiu) recoltată în timpul unei selecții de scrimeuri. Sau ca recitalul profesoarei cu nostalgii operetistic-matrimoniale strălucit interpretată de o actriță, din păcate rar folosită de film, Cici Caraman-Dumitrache. O relație neexploată comic suficient era și cea dintre

președintele conservator Mitică Popescu și tînarul inventator.

În registrul lui preferat: parodia basmului, Gopo își declanșează umorul pe cîteva situații epice din „Punga...” lui Creangă în *Rămășagul*, dar și aici liricul (vezi nostalgiile Zmeului — Florin Piersic ori travestiurile bonome ale „zinei” Similea) domină peripeția comică.

Buletine cu prelungire

Preferarea latînjii lirice în dauna celei satirice se face simțită și în seria a doua a *Buletinului...* lui Francisc Munteanu și Virgil Calotescu transferat mai nou la Bolentin. Marele atu al filmului era pornirea sa amuzantă: doi tineri în căutarea unui aranjament rentabil prin căsătorie, și apoi transformarea cu 180 de grade a situației inițiale. Cu dragostea nu-i de glumit, ar fi fost subtextul — sau textul de muzică ușoară — ce-ar fi putut alimenta succulent și continuarea primului buletin. Nu-mi permit să dau sugestii, n-am vină de autor, dar și cel mai neavizat ochi s-ar fi așteptat la cu totul altceva decît la renunțarea nejustificată din punct de vedere psihologic — dată fiind aprinderea simultană a soților de ocazie. Dimpotrivă, căutarea reciprocă ar fi fost cea stîrnitoare de multe peripeții. Așa, printr-o coincidență cusută cu ață albă (convenție-convenție, dar din ea să scape comicul) repartizarea celor doi în aceeași comună și în același apartament și de aici un incredibil război de cameră, cu uși zidite peste noapte și piruete prin stadionul local, nu se ridică la succesul primei serii. Cu tot efortul, inteligența, nuanța de ironie, autoironie practică de cuplul ce și-a cîștigat dintr-un început simpatia publicului, Cătrinel Dumitrescu și Mircea Diaconu, se simte istovirea fanteziei comice la scenarist și regizor. Există însă și cum să-i spun? — handicapul succesului anterior. La început funcționează un automatism al succesului, o instalare comodă a spectatorului celei

O „probă de control” înainte de marea partitură comică meritată din plin (Magda Catone, I. Fiscuteanu și M. Rîlea)





**Cui îi e frică de comedie, cu asemenea talente?
(Draga Olteanu Matei și Mitică Popescu)**

de-a doua serie, în starea de bucurie a primei întâlniri. La partea a doua se merge la sigur. Aceiași autori, aceleași personaje simpatice, aceiași interpreți talentați. Chiar dacă își reiau ticurile nu te deranjează. Rizi, reamintindu-ți-le cu drag, ca de vechi prieteni. Dar tot aștepti să apară ceva nou. Situații proaspete, cu un haz, care să adauge ceva caracterelor, situațiilor. Or, numai decorul schimbat sau funcția eroilor pe statele cooperative, parcă n-ajung. Mai apar ele și câteva siluete noi (ca Mitică Popescu) ce nu apucă să-și completeze dosarul comic, că în film se instalează un soi de oboseală, de rutină a hazului, lipsă de inventivitate a detaliului comic (cu excepția împletiturii kilometrice realizată cu umorul lui bonom de regretatul Octavian Cotescu).

Succese și anotimpuri

Hazul obligă. Succesul, asiderea. Continuarea unei comedii de mare popularitate trebuie să se prezinte cel puțin la înălțimea primei serii. Cu **Toamna...** și apoi cu **Iarna bobocilor** cuplul Petre Sălcudeanu și Mircea Moldovan rezista cu bine încercării. Pentru că situația comică întoarsă cu 180 de grade în partea a doua, când Varvara, Draga Olteanu, e cea care preia frînele gospodăriei, ca și farsa pe care le-o joacă bărbaților chiulanșii, rezistau cu brio „concuranței” primei serii. O autoconcrență ce poate stimula. Sperăm că nici repriza a treia nu va diminua interesul spectatorilor, contînd pe ambiția scenaristic-regizorală a autorilor.

Un alt autor cu vină satirică, dar foarte greu de cinematografiat, Fănuș

Neagu, s-a întîlnit cu temperamentul lui Geo Saizescu, temperament liric (cu excepția **Secretului...** amintit) dăruindu-ne o comedie gen romanță. O comedie romanțioasă. Cu metafore de nostalgice păsări călătoare, revenite în Delta, cu iubiri tirziu reaprinse, în culori cînd pastelate, cînd foarte vișee (cum sînt crochiurile pictorului plutitor sau al responsabilului coțcar).

Mai veche, dar cu un anume cîștig pentru discuția despre comic și exigențele lui locale, îmi pare **Alo, aterizează străbunica** de Rodica Padina și Nicolae Corjos. Ce era de remarcant acolo? O dramă de familie rezolvată printr-un personaj de comedie, evident cu mijloacele comediei. Facînd haz de necaz, cu vervă și inteligență, și ducînd situația pînă la exagerarea parodică-exagerare care îl face atent la ridicol pe cel în cauză: soțul cam tomat, cu veleități de june prim (Sebastian Papaiani). „Străbunica” Mimi Enăceanu funcționa admirabil ca detonator al vervei comice, explozie condusă cu inventivitate regizorală și interpretativă pînă la încheierea cursului: potolirea infidelului.

De ce am omite, din tematica obișnuită a comediei actuale, satira unui sentiment, cum ar fi de pildă, gelozia sau infatuarea, superficialitatea, frivolitatea, cînd ele există, din abundență, pe piața năravurilor contemporane. Dacă satira socială e o floare mai rară, dificil de cultivat, să nu uităm că satira — să-i zicem de moravuri familiale, individuale, ne stă orînd la îndemînă. Doar s-o culegem și s-o cultivăm cu talent și ingeniozitate. În așteptarea marilor sărbători ale spiritului, a festinelor lui Bachus et company să nu uităm nici trandafirii. Care, cu spini cu tot, pot aminti că parfumul comediei există pretutîndeni. Pe terasele Semiramidei, dar și în grădina lui Ion.

Alice MĂNOIU

**Fișeul comic la el acasă:
Rodica Mandache în Buletin
de București**

**Un Bubico de zile mari, cu actori de zile mari: Grigore
Vasilu Birlic și Cella Dima, în viziunea maestrului
Jean Georgescu (Lanțul slăbiciunilor)**



Drama din comedie... Și invers

Depinde doar de jocul proporțiilor,
ca un film să fie
o comedie cu accente dramatice
sau o dramă cu accente comice

Pe peronul unei modeste gări de provincie își face apariția o femeie trecută de prima tinerețe, încărcată cu sacose și papornite, grăbită să nu piardă trenul. Din prima clipă se vede că nu e familiarizată cu călătoriile, că pășește nesigură în vagonul de dormit, iar când constată că în cușeta ei se află, deja, un bărbat se sperie de-a binelea, face cale întoarsă și se repede spre ușă hotărâtă să coboare. Numai că trenul a pornit și conducătoarea o împiedică să sară din mers îndrumînd-o la loc în compartimentul în care bărbatul acela destul de sfrijit (cel puțin pe lângă ea care e o planturoasă), cu părul rar și zburlit, cu zîmbet binevoitor, dar cam jenat, o așteaptă cuminte la locul lui citind ziarul.

— Asta-i comedie! exclamă în petto spectatorul din stal frecîndu-și palmele de bucurie și ridicîndu-și colțurile gurii pentru ca risul să nu-l prindă nepregătît.

Femeia și bărbatul stau tăcuți, față în față, el prefăcîndu-se că citește, ea prefăcîndu-se că se uită indiferentă pe fereastră, cînd de fapt amîndoi sînt toropiți de somn și dornici să moțăie, dar încearcă să se abțină — el de jenă, ea de frică. În compartimentul alăturat, un individ, care și-a propus să ducă intact la destinație un geam mai mare decît el, nu s-a hotărît încă dacă pe ușă trebuie să intre mai întîi el sau geamul pentru că amîndoi nu încap, deși bietul om, transpirat de efort, încearcă să se strecoare cînd pe lături, cînd pe dedesubt.

— Parcă-i dintr-un film cu Stan și Bran — își zice spectatorul chicotînd.

Totul pare să fi intrat în normal. Trenul s-a așternut la drum tăcînd monoton pe șine. Cei doi au ațipit în sezut, iar omul cu geamul și-a virit prețioasa încărcătură în compartiment. Și deodată, surpriza, pe ecran se face întuneric, femeia urlă că din gură de șarpe, se aude foială și zgomot de uși trîntite. Cînd trenul iese din tunel (pentru că un tunel fusese) și se face din nou lumină, femeia, cu respirația întretăiată și figura răvășită constată că partenerul ei de drum a dispărut.

Spectatorul nu mai are nici o îndoială: *Rubedeniile* lui Nikita Mihailov e o comedie.

Care?



Cîtă comedie, atîtă dramă (Marilyn Monroe și Tony Curtis
în *Unora le place jazzul*)





O Viață la castel ca-n... viață
(Catherine Deneuve și Henri Garcin)

Cînd comedia maschează drama (Nonna Mordiuikova, pe
post de bunică în Rubedeniile de Nikita Mihalkov)



Oare să fie comică singurătatea celor trei femei din generații diferite — bunica, mama și nepoata —, care fiecare e sortită, parcă, să refacă destinul predecesoarei sale? E adevărat că bunicii s-ar părea că nu-i pasă. Ce era să facă ea, femeie energică și dintr-o bucată, cu un bărbat bețiv, afemeiat și mincinos?! Atunci de ce încearcă să-l revadă și de ce speră că vor pleca împreună la țară? Nici mama s-ar părea că nu regretă despărțirea de un soț care o enerva cu mania lui de a face pseudosculpturi din ramuri de copac. E încă tinără, se poartă după ultima modă, își fardează din belsug pleoapele (spre indignarea bunicii) și, în principiu, șansele sînt de partea ei, pentru că la nici 30 de ani viața nu poate să se fi sfîrșit. Și totuși... și totuși pretendenții nu se prea imbulzesc, ci, dimpotrivă, se eschivează pretextînd, la telefon, că e greșeală. Nici asta nu prea e comic. S-ar putea crede că nepoata e prea

**Cinematograful
reface azi
experiența
teatrului.
După
o strictă
separare
a genurilor,
el descoperă,
în fine,
tragicomedia...**

mică și nu resimte singurătatea. Cu ochii în televizor, cu căștile la urechi, topăind în ritmul muzicii cît e ziua de lungă, impopotonată în hainele măică-si, ea pare intruchiparea inconștienței copilăriei. Atunci de ce se prefăce că doarme cînd bunica o descoase despre plecarea tatălui, iar cînd rămîne singură din ochii larg deschiși i se rostogolesc lacrimi?

Nimic melodramatic în această secvență de o mare gingășie și plină de adevăr. Ca de altfel nici în finalul dintre șinele de cale ferată cînd cele trei se îmbrățișează plîngînd ca o recunoaștere a propriei lor neputințe.

— Grozavă comedia! — conchide spectatorul care a ris în hohote la secvența din restaurant.

Dar cu drama din film cum rămîne? Interferența genurilor pune în incurcătură în primul rînd pe cel care, de voie sau de nevoie, trebuie să clasifice filmele și care constată că multe dintre ele nu încap în sertărașele preetichetate. Numeroase

filme realizate în ultimele decenii fac din această „impuritate” principiul construcției lor.

E amuzantă încăpăținarea cu care tinăra bibliotecară din **Îndrăgostiți la propria dorință** de Serghei Mikalelian pledează pentru sistemul autosugestiei în rezolvarea marilor probleme existențiale: dragoste, realizare profesională, încredere în sine etc. Dar momentul adevărului și al disperării, când aceeași fată grăsană și neatrăgătoare îi reproșează mamei clipa în care s-a născut, e de-a dreptul dramatic. Iar secvența regisirii mormintului vechiului combatant și bocetul bătăinei văduve pe piatra funerară sînt cutremurătoare nu atât prin evenimentul propriu-zis, cît prin prăpastia care se deschide între generații: cei doi tineri asistă oarecum stîmjenți și fără emoție la o durere străină. Ei pot înțelege, dar nu pot simți.

Amestec de umor trist și de tristețe comică este și **Începutul** lui Gleb Panfilov, povestea unei alte fete urite care se încăpăținează să aspire la fericire. Prietenele o exploatează, bărbatul o exploatează, regizorul, care a distribuit-o în rolul Ioanei D'Arc, o exploatează și el în felul lui. Iar ea se supune cu maleabilitatea omului slab și obișnuit să îndure, dar și cu tenacitatea omului puternic hotărît să biruiască rezistind. O rezistență pasivă și cu chipul plin de candoare ca în acea inegalabilă secvență a balului cînd Pașa, cea cu ochi mici și gingii mari, cu păr rebel și mers șleampăt, rămîne pe tusa, transformată într-un fel de garderobă vie de către prietenele ei mai fișnete și mai atrăgătoare care și-au găsit parteneri de dans. Situația e comică. Nu și chipul fetei pe care se citește un ciudat amestec de bucurie altruistă, de durere și de așteptare.

În ultimă instanță depinde doar de jocul proporțiilor ca un film să fie o comedie cu accente dramatice (vezi cele deja amintite) sau o dramă cu accente comice precum **Proba de microfon** de Mircea Daneliuc.

Este dramatică situația celor trei personaje — femeia matură și singură împlinită pe plan profesional și ratată pe plan afectiv, bărbatul nehotărît care își exprimă prea tirziu sentimentele, fata aparent nepăsătoare și ușuratică pentru care existența e o permanență goană după un dram de liniște și de siguranță —, dar nu și manifestările lor. Structura filmului — încastrarea triumfului într-un mozaic de instantanee surprinse „pe viu” pe stradă, în gară, în fabrică — favorizează această duplicitate, pentru că, la urma urmei, așa se întîmplă în viață.

Semnaland această îmbinare de genuri în numele veridicității, al autenticității, nu facem decît să reiterăm o polemică referitoare la literatură purtată cu secole în urmă și la care François Ogier conchidea în 1628: „A spune că nu-i potrivit ca în aceeași piesă să apară aceleași personaje în situații importante, și tragice, puse apoi în împrejurări obișnuite, zadarnice și comice, înseamnă a ignora condiția vieții oamenilor ale căror zile și ore sînt foarte adesea întretăiate de ris și de lacrimi, de mulțumire și de mîhnire”.

Din această apropiere dintre anume opere cinematografice și viața noastră cea de toate zilele, precum și din nevoia de a le defini ca gen, s-a născut sintagma „film de actualitate”.

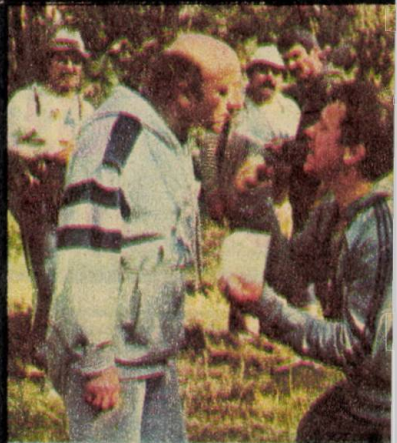


Cînd drama și comedia merg mîna în mîna (Gh. Dinică, Julieta Szönnnyi, Aristide Teică și Sergiu Nicolaescu în *Felix și Otilia* de Iulian Mihu)

Formula e destul de nefericită și de precară dacă ne gîndim la viteza cu care actualitatea trece în istorie și la faptul că un film ca **Răsună vales** de Paul Călinescu, care în 1949 era o peliculă de stringentă actualitate a devenit de o bună bucată de vreme oglinda unui moment istoric. Problema definirii rămîne, deci, deschisă și chiar obligatorie în condițiile în care comedile dramatice și dramele comice proliferază pe toate meridianele de la **Coup de foudre**, film inspirat de biografia regizoarei Diane Kurys, la **Marea răceală** de Lawrence Kasdan, reîntîlnirea nu tocmai tristă a unui grup de prieteni cu prilejul tragic al unuia dintre ei, sau de la premiantul Oscar **Moscova nu crede în lacrimi** de Vladimir Menšov la **Concurs** de Dan Pița.

Cu ele și cu multe altele ca ele, cinematograful reface experiența teatrului (modelul său dintotdeauna), care după o strictă separare a genurilor a descoperit în fine... tragicomedia.

Cristina CORCIOVESCU



Cînd comicul copleșește drama (Concurs de Dan Pița, cu Marin Moraru și Valentin Uritescu în prim-plan)

Cînd drama înăbușe comicul (Ion Fiscuteanu, Manuela Boboc, Ion Besoiu în *Fruite de pădure* de Al. Tatos)





Cursa cu obstacole

După premiera primei și ultimei comedii din viața ei, Divina Garbo a părăsit ecranul pentru totdeauna...

Nu întâmplător, simbolul Thaliei are două măști îngemănate: una plînge, alta rîde. De cînd este actorul pe lume, și e foarte posibil să fi fost el primul artist în zorii civilizației noastre, idealul a fost fie exilare la limita celor două genuri: tragic și comic, fie, lucru poate mai dificil, imbinarea lor. Mai ales în zilele noastre cînd „risu-plînsu” pare a deveni condiția existențială a omului de azi. Ba s-ar putea (o spun și sociologii) cu cît

înaintăm spre sfîrșitul agitatului nostru secol, nevoia de ris e tot mai mare în timp ce, ciudat, comedile sînt tot mai rare. Chiar în interviuri sau confesiunile actorilor contemporani, apare tot mai des nostalgia unui rol de comedie: „Vreau să joc într-un film în care să rîd mult” declara Monica Vitti după *Aventura*, *Eclipsa*, *Noaptea, Desertul roșu*. Au urmat: *Fata cu pistolul*, *Nini Tirbușon*, *Perechile*, *Tangoul geloziei*... comedii debordante, pline de acea savuroasă veselie meridională ce-i fusese refuzată în filmele lui Antonioni.

Jana Brejchova se lamenta cu ani în urmă că în toate filmele sale trebuia să plîngă. A jucat apoi într-o comedie *Pipele* care i-a ridicat tonusul.

Actorul tinde, cum se știe, să facă de toate: comedie, tragedie, dramă — cu egală pasiune, inteligență, profesionalism. Există și actori (chiar staturii) cantonați în genul care le-a asigurat ani de succes, nedorind sau neîndrăznind nici o schimbare a registrelor. Dar sînt destul cei care au riscat, măcar odată, în plină glorie, un alt gen, un alt chip, o altă expresivitate — un alt început. Ce i-a îndemnat pe Laurence Olivier, pe Sir Laurence Olivier să joace într-o comedie de tip *Prințul și balerina*, pe inokenti Smoktunovski în *Fericiți-vă automobili*, pe György Kovacs să se traves-tească hazliu în *Serbările galante* sau pe Olga Tudorache să „devină” o fermecătoare bunică fotbalistă în „Vreau

să știu de ce am aripit”? Întrebarea este retorică, desigur. Chiar cei cărora nu li s-a oferit decît rar sau deloc, șansa unei partituri comice, strecoară o undă de umor, fie el și amar, de ironie, în plină dramă. Toshiro Mifune în *Omul cu rița* și Maja Komorowska în *Viață de familie*, sînt doar două exemple alese arbitrar, dar bine cunoscute.

Dar ce actor adevărat nu și-a dorit pe lumea asta să parcurgă întreaga gamă a posibilităților interpretative? Șirul celor care, fără a fi prin excelență comici, au excelat în filme sau doar în momente de comedie ar putea jalona întreaga istorie a filmului.

E greu de găsit tonul just în comedie unde s-ar părea că orice exagerare poate fi sursă de umor. Yves Montand șarja gros în *Omul cu idel*. Dar se răscumpăra, paradoxal, tocmai în tandemul cu un maestru al șarjei, Louis de Funès — în *Ruy Blas*, unde jocul său a căpătat acea vervă spumoasă a burlescului autentic. Apoi *Sălbaticul* a venit parcă de la sine. Partenera lui Yves Montand din această comedie, Catherine Deneuve, trecuse și ea „proba de foc” a comediei în *Viață la castel* și *Domnișoarele din Rochefort*.

„Am poate simțul gagului și al burlescului, dar în comedie am multe de învățat de la ea” declara Louis de Funès despre Annie Girardot, actrița cerebrală a anilor '60—'70 care schimbă cu dezinvoltură registrul în *Fata bătrînă*, *Aleargă după mine ca să te prind*, *Zizania*, *Cînd dragostea se întoarce*, în căutarea lui Jupiter.

Din aceeași familie a actrițelor cerebrale care demonstrează că eticheta nu e incompatibilă cu comedia, un alt exemplu: Glenda Jackson în *Pecetea clasei*, *O englezoaică romantică*, *Vizită la domiciliu*, *Pierdut și găsit*.

Peter O'Toole, leul în iarnă, generalul în noapte, gentlemanul (Jim) poate fi specialist în *Cum să furi un milion*, un simpatic domn Chips sau profesor de „civilizație” europeană pentru *Omul Vineri*.

Despre Leopoldina Bălanuță se spune, pe bună dreptate, că este o mare tragediană, dar cu cîtă naturalitate și umor își investeste personajul din *Mult mai de preț e iubirea*. Gina Patrichi în *Proba de microfon* sau *Pe malul stîng al Dunării albastre*: Mircea Albulescu în *Cursa* sau *La capătul liniei*; Ovidiu Iuliu Moldovan în seria ardelenilor; Marga Barbu și Alexandru Repan în filmele cu Mărgelatu; Irina Petrescu în *O lumină la etajul X*, sînt tot atitea mostre de binevenită infuzie a umorului în filme nu neapărat comice.

Primii pași în comedie

Jean Gabin, „domnul” cinematografului francez, reușea să dea cu succes replica unor Bourvil, Fernandel, de Funès în (*Străbătînd Parisul*, *Virsta ingrată*, *Tatuatul*) amintindu-și, la bătrînețe, primii pași făcuți în meserie la Folies Bergères.

Puțini își mai amintesc azi că Jane Fonda, cunoscută din rolurile sale angajate, s-a lansat cu o comedie: *Duminică la New York* — replici spirituale, situații comice pe mîchie de uțit, mă rog, toate ingredientele unei comedii hollywoodiene. Din cînd în cînd, cîte o bună comedie nu strică,

ba chiar e necesară pentru menținerea formei — cum demonstrează filmografia actriței. În **Desculț în parc** de exemplu, ea pare că dă lecții de comedie partenerului său Robert Redford, în rolul tinerei soții care își învață soțul arta de a trăi „crazy” — demonstrații de vervă, fantezie, chiar echilibristică la un moment dat. Iar câțiva ani mai târziu, „băiatul de aur al cinematografului american” își va aminti lecția comicului de nuanță, a umorului subțire însușită atunci. Alături de Paul Newman, cuplul lor de băieți buni, dar cu lipsuri în **Butch Cassidy și Sundance Kid**, șlefuit apoi în **Caciamaua**, se va impune prin contrapunctul de nuanțe dintre ingenuitatea (desigur, înșelătoare), aparenta bosumflare a lui Robert Redford și bonomia versată — la bine și mai ales la rău — a lui Paul Newman. Prin excelență comic îl regăsim pe Paul Newman în **Bani de buzunar** de

**Cînd
George Vraca
a încercat o dată
să facă
„o bufonadă”
mimînd
că s-a împiedicat,
lumea din sală
a înlemnit
de teamă
că ar fi putut
să-și spargă
capul...**

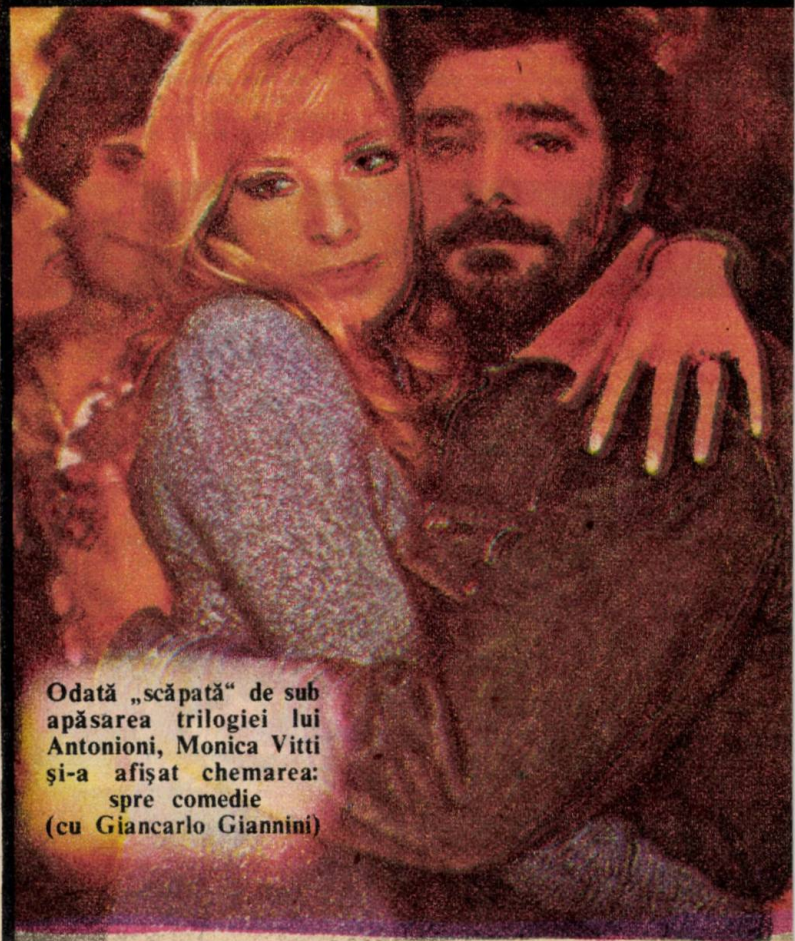
exemplu, ingenuu și cam prostănac, un cow-boy mofluz și păgubos, pentru ca peste doar câțiva ani să ajungă la prototipul cow-boy-ului din toate timpurile: Buffalo Bill, eroul vestului sălbatic căruia — sub bagheta lui Altman — îi va creiona cel mai acid, mai sarcastic și, firește, mai ne-eroic portret.

Să recapitulăm pe scurt: în 1967, **Desculț în parc** — Robert Redford; în 1969 — **Butch Cassidy și Sundance Kid** — Robert Redford și Paul Newman; în 1971 — **Bani de buzunar** — Paul Newman; în 1973 — **Caciamaua** — din nou cei doi împreună; în 1976 — **Buffalo Bill și indienii** — Paul Newman — ca într-o cursă de urmărire, la doi-trei ani cite o comedie, nu pare a fi un antrenament excelent pentru menținerea formei profesionale? Și chiar a celei fizice, cum demonstrează tot Paul Newman în **Comedie mută '77**.

Istoria cinematografului a înregistrat însă la acest capitol și eșecuri. În 1941, Greta Garbo îndrăznește să joace un rol de comedie pură în **Femeia cu două fețe**. După premieră, cronicarii exclamau indignați: „Cel mai nepotrivit rol din viața ei...” „Garbo e mai



Chiar și pe muchie de cuțit între comic și melo, talentul își păstrează echilibrul: Ingrid Bergman în Floarea de cactus



Odată „scăpată” de sub apăsarea trilogiei lui Antonioni, Monica Vitti și-a afișat chemarea: spre comedie (cu Giancarlo Giannini)



Ca o melodie de muzică ușoară, o inimă-inimioară și un fum de țigară: Jana Brejchova

stingace decât scenariul... e ca și cînd ți-ai vedea mama beată... un clown, o maimuță pe frînghie". Și poate nu înțiplător atunci a părăsit Garbo platurile pentru totdeauna. Am revăzut de curînd filmul. Divina Garbo era pentru prima dată destinsă, veselă, ghidușă — era fermecătoare. E drept, nu mai păstra nimic din fascinația tulburătoare a „sfînxului”. S-ar putea ca jocul ei umanizat, modern, din acest film să fie mai pe gustul spectatorului de astăzi, dar atunci, a surprins ne-



Ochi în ochi, profil contra profil, comic lîngă comic: Annie Girardot și Philippe Noiret

pregătit publicul, chiar și pe cel de specialitate.

George Vraca povestește că a încercat odată să facă o „bufonadă” împiedicîndu-se intenționat pe scenă. Lumea din sală a înlemnit de teamă că ar fi putut să-și spargă capul. Nici vorbă să ridă, sau să zîmbească măcar. Iar George Vraca nu a mai repetat „figura”.

Publicul e obișnuit să-și vadă actorii îndrăgiți în anume roluri potrivite lor, de fapt potrivite unei imagini pe cit de abstracte, pe atît de imuabile și tiranice pe care și-a format-o (uneori de-a lungul anilor) despre ei.

Emulație între generații

Nu e ușor de înfrînt prejudecățile publicului și nu numai ale lui. Iată de ce, ieșirea din tipar produce întotdeauna surpriză, uneori contrarietate. Tînăra Goldie Hawn din *Floarea de cactus* e scandalizată la început de nonșalanța cu care Ingrid Bergman i se alătură într-un dans modern. Cel care-i îndeamnă la trăsnaî pe Jane Fonda și Robert Redford în *Desculț în parc*, cel care le dă lecții de nonconformism, nu este altul decît Charles Boyer, fascinantul june prim al anilor '30. Neașteptată a fost și apariția în această comedie a unei actrițe de genul lui Mildred Matwick. „Dacă găseam deschis la magazinul din colț cumpărăm un cuțit și mă sinucidem” — declară, cu umor, distinsa doamnă din film, complet depeșată în iureșul năzdrăvăniilor.

Marele Peter Brook povestește despre John Gielgud, o întîmplare semnificativă pentru condiția actorului din orice epocă, generație și de pe orice meridian.

„În prima zi am propus niște exerciții care cereau un efort fizic apreciabil. Stăteam în cerc și actorii încercau, unul după altul, exercițiul. Cînd a venit rîndul lui John, s-a produs un moment de tensiune. Ce va face oare? John știa că în fața tinerilor actori, acum siguri pe ei, poate stîrni doar zîmbete ironice. Dar, ca întotdeauna, a reacționat prompt. A încercat să facă totul cu umilință și stingăcie. Nu mai era starul cu complexe de superioritate. Era prezent, pur și simplu, lupta cu stingăcia corpului său... cu intensitatea și sinceritatea ce îl caracterizau... Din clipa aceea a fost tratat cu admirație și respect”.

Există un anume eroism disimulat cu grijă în evoluția fiecărui actor nevoit să facă mereu acel „salt în gol”, despre care vorbea odată Irina Petrescu și care trebuie salutat cu tot respectul.

Georgeta DAVIDESCU

Ce altă explicație poate fi dată unei fotografii, chiar și din Butch Cassidy și Sundance Kid, decât: Redford și Newman





Imagine pentru o viitoare „lanternă cu amintiri”: 1935, ultima zi de filmare la Fericita aventura și Jean Georgescu în mijlocul echipei sale

Un spirit sută la sută de cinema

Decupajul lui e precis, mecanic, aproape rigid. Fiecărui element cinematografic i se dă atât timp și atât spațiu, nimic mai mult. Nu se lasă impresionant de o trăire prelungită, nici fascinat de un decor mirific. Milimetric, ceea ce a fost stabilit în prealabil pentru interpretare, ambianță, sunet etc...

Și cu toate acestea, nici Beligan, nici Giugaru, nici Birlic nici alții alți actori, n-au fost mai buni în alta

parte, decît în filmele lui Jean Georgescu.

„Secretul este să nu-l lași pe actor să facă ce vrea. Nici pe operator. Nici pe decorator. Pe nimeni. Tu trebuie să știi totul dinainte, mai mult decît fiecare în parte și decît toți la un loc...”

După atîtea moderne „descoperiri” și se poate părea retrogradă o asemenea optică.

„Unii afirmă că nu scriu pe hirtie,

fiindcă au în cap. N-au nimic. Ascultă-mă pe mine. N-au nimic. Vin pe platou și acolo, cu ce li se dă, cu ce au, cu aia fac film. De-aia nu iese ce trebuie. Filmele nu mai au dramaturgie, actorii nu mai știu să joace. Texte, dialog, vorbărie, ciné-vérité... A mers asta o dată, de două ori, ca experiență, poți să înveți ceva din asta. Mai ales actorii, ca să aibă o interpretare mai firească. Dar atît...”

I-am făcut de curind lui Jean

„Ai, nene, la Iunion, parol!”... Ce cadru potrivit pentru O noapte furtunoasă!





Junele Jean Georgescu, celebra poză „de profil”, care sub multe perne a dormit...

Georgescu un filmuleț-portret, prea puțin pentru el și l-am regăsit plin de vervă și luciditate. Tot acest respect scolastic față de un mecanism pe care-l au și Renoir și Bunuel, Capra sau Romm (*Boule de sulf*) revine astăzi tot cu mai multă asiduitate pe frontul cinematografic, iar o bună parte a producției americane nici nu s-a dezis de la acest principiu nici până acum. „Coexistă și Woody Allen, dar se tirăște, sucombă...”

Piviți încă o dată *O noapte furtunoasă*, de exemplu, scena de la „Union”, sau *Schifele* sau *Directorul nostru* și veți remarca cită exactitate se află în fiecare element filmic și veți descoperi pentru ce se reține, într-adevăr, de prima dată sau a doua oară, nimic mai puțin, nimic de prisos.

„Scenariu’ îl face ăla care scrie, scriitorul, asta e clar. Muzica o face muzicantul, compozitorul. Actorii îi știm, ăștia sint. Rochiile și costumele le face croitorul, ăla cu aparatu’ filmează, dar dumneata, ca regizor, de fapt, în ce constă munca unui regizor?”

N-am știut ce să-i răspund, asta e! Nu puteam să-i spun că regizorul face totul, fiindcă e un lucru exact și inexact în același timp...

Cu toată aderența, fidelitatea la operele literare de unde s-au inspirat, ecranizările sale au o structură deosebită, schimbările sint chiar de fond, personajele apar în lectura lui mai sensibile, umanizarea tocmai în locul dezumanizării, tragicul aproape în locul grotescului, naivitatea în locul prostiei, totul pare mai rău, mai realist, fiecare acțiune își capătă motivația concretă, fiecare detaliu justifică perturbarea, deruta, dezastrul în cursul acțiunii.

În *Directorul nostru*, două fotolii care scriștie semnifică situația socială a unei întreprinderi, în *O noapte furtunoasă*, existența unui butoi, pe balcon, cere o schelă și un zid în reparație, pentru a-i motiva prezența acolo, *Pantoflorul Cenușăresei* ne aduce într-o realitate imediată, reală și sentimentală, estompind fără pierdere farmecul invenției și al imaginației basmului.

Toate elementele alăturate, ca zgomotele, muzica, dialogurile, chiar abundente, nu viciază primordialitatea imaginii la el.

Un spirit sută la sută de cinema bun, clasic, ce nu se perimează. La Șalom Alehem găsim că „plăcinta din vis e vis, nu-i plăcintă”; și la el plăcinta din film e film, dar are aspectul îmbietor al plăcintei, aproape îi simți gustul și mirosul. Un realism cu o poezie ușor desuetă, cu o rimă melodică subtilă. La el, întâi e masa, pinza roșie, florile cana și paharele de apă, apoi restul. E trairnic ceea ce e trairnic și pasager ceea ce va pieri, chiar dacă pentru moment pare solid... De aceea, vizionarea din păcate a prea puținelor sale filme, îți dă un sentiment stenic, de încredere, de stare bună, siguranța unui cinema nemuritor, de bună clasă, care folosește mai mult cadrul fix, un mic panoramic, cîteva obiective ale aparatului de filmat și îți pune multe întrebări în legătură cu dramaturgia filmului și educarea publicului. Totul, ca la marii clasici, pe lângă care moda a trecut ca o curiozitate pasageră. Asta nu înseamnă că nu știe să descopere diamantul din cărbune și perla din scoică. Are, de aceea, o mare apreciere pentru Daneiliuc, despre care zice că nici un film nu l-a făcut fără talent și efort. „Chiar prea multă risipă, dar se va așeza. Are un cinema inteligent și explorato-

„Ce-nseamnă, domnule, să simți gustu’ și mirosu’ plăcintei din film! Talent, carevasăzică...” (Maria Maximilian, Iordănescu Bruno și Al. Giugaru în *O noapte furtunoasă*)



riu. Cu vîrsta se va așeza."

Din altă generație, îl iubește pe Savel Stîpopul „cel fără noroc” și-l așteaptă încă.

Are mari pretenții de la producător. Aici consideră el că se află cheia succesului într-o cinematografie ca a noastră, care nu duce lipsă de talente.

Dintre actori îi preferă pe cei cu un instinct artistic puternic, foarte adaptabili și „care nu pun multe întrebări, dar arată multe făcînd, care se dăruiesc fără efort și pentru care filmul este ca și viața lor, un tot al existenței cotidiene."

„Actorul trebuie să aibă în primul rînd create condiții de platou, nimic să nu-l tulbure, să nu existe acolo decît el însuși, izolat în lumina aceea artificială de tot restul care ar putea să-i vicieze trăirea și gîndirea".

„Media filmelor trebuie să se ridice mult. Pentru asta e nevoie de dramaturgie, dramaturgie și iar dramaturgie, scenarii bune, scenarii și iar scenarii, pe care scriitorii să le facă de la prima pagină sub ochii regizorilor, sau scenarii bune scrise de regizorii înșiși, ca în toată lumea. Numai astfel, ridicînd stacheta producției medii, vor apare filmele de virt, la început pentru o elită, apoi, pentru toți inteligibile. Așa va fi progres".

Deocamdată este sceptic, în pri-

vința filmului în general.

„Peste tot găsești din ce în ce mai puține filme bune. Trebuie să frecventezi cinemateca dacă vrei să dai de un film. Și critica e într-o oarecare derută. Nu mai știe să aleagă grîul de neghină, o bună parte e și lipsită de talent, n-au adevărate pentru cinematograf, nu se întîmplă, ca în literatură, unde sînt cîțiva esești de valoare internațională, de aceea și literatura merge cumva mai bine. Dar între literatură și film este o mare prăpastie, greu de trecut. E adevărat, poate că acolo e și ceva mai simplu, dar trebuie făcut un efort, fiindcă cinematograful este un fapt de cultură extrem de important pentru o țară".

Mi-aduc aminte, că în urmă cu mulți ani, în plimbarea sa cotidiană, pe bulevard, se oprea în fața copacilor de aici și remarcă: „de ce nu se lasă pămînt în jurul rădăcinii și se pune asfalt, ca să-i asfixieze. Pomii au și ei nevoie să respire. Ca la Paris: o să vezi vreun copac fără grilaj și pămînt la suprafață?"

I-a mers rău o vreme din această pricină, dar azi mai toți copacii au grilaj și pămînt în jur, ca să soarbă soarele și apa.

Vedeți pe **Bubico** al lui și pe cel realizat la televiziune. Diferența evidentă dintre cristal și sticlă ordinară.

„Pentru mine ideea că, cutare roman pare direct decupat și are o formă



Stilul e omul... O pălărie, un baston, un pardesiou. Jean Georgescu printre noi...

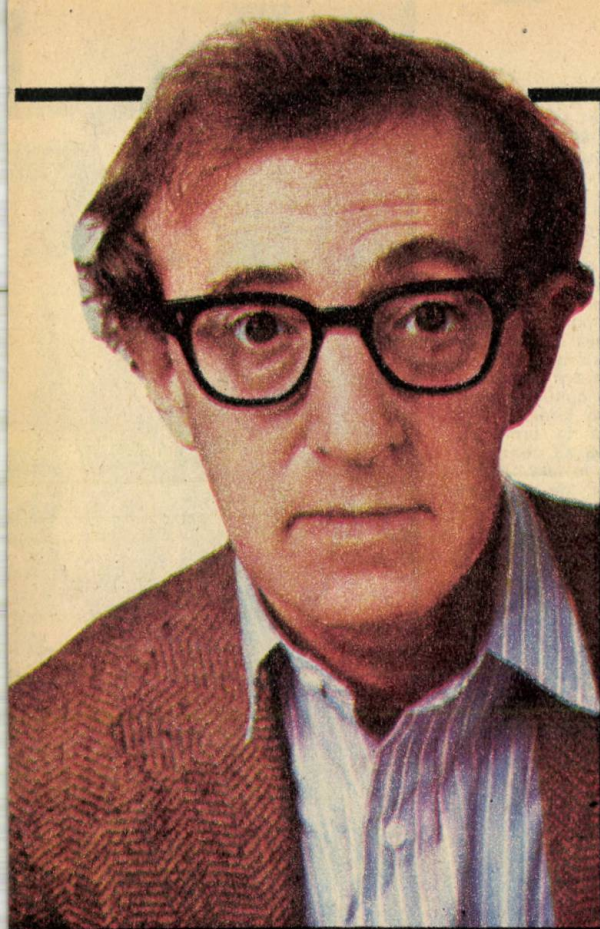
foarte cinematografică, este o teorie complet falsă. Literatura poate avea doar un conținut general valabil de tratat și în film. Asta e tot. Forma este diferită ca cerul de pămînt. Poate tocmai de aceea cele mai periculoase sînt tocmai acele pagini așa zise cinematografice. Și apoi, cinematograful are un spirit mai larg, mai popular, fără ca aceasta neapărat să scadă din valoarea sa estetică."

...Jean Georgescu e cel care, lucrînd la Paris ca scenarist și regizor, l-a lansat pe Fernandel și l-a avut secund pe Christian Jaque.

Iulian MIHU

„...O demimondă, o nimfă blondă”, adicătelea Zița Floricăi Demion...





Filmele serioase ale unui comic serios

Însingurat, complexat, îndrăgostit, patetic, desuet, neîndemînic, în căutarea femeii ideale, ghinionist, Woody Allen rămîne un moralist al sfîrșitului de secol

E de ris?" își întreaba copilul mama, deîndată ce aude că e vorba de un film. Încă de pe vremea lui Mack Sennett, comicii vestiți ai ecranului fac deliciul celor mici și mari, deopotrivă. Există, însă, peste ocean, un comic foarte vestit care-a stricat regula jocului; el se adresează în exclusivitate celor mari, adulților. „Cel ce nu va muri nici de sabie, nici de foame, va muri de ciură, atunci la ce bun să te mai razi?” „Nu mi-e frică de moarte, dar cînd se va prezenta, mi-ar plăcea să fiu absent”. Aforisme la care orice bunic se poate amuza copios, în timp ce nepotul își pune pofta în cul. Aforisme de Woody Allen. Regizorul este tot atît de cunoscut ca și actorul, ca și scriitorul sau scenaristul cu același nume; mai puțin faimos e poate clarinetistul și șeful de orchestra (jazz tradițional).

La început se numea Allen Stewart Konigsberg, o persoană știută doar de prieteni și rude, dar chiar printre aceștia, puțin ar fi bănuir că băiatul pîrpriu, roșcovan și pistruiat, ochelariș cu nas mare și voce pitigăiată, timid, îngozitor de timid, susceptibil, avea să dobîndească într-o zi faimă internațională, admirat de cei mai rafinați intelectuali, de cei mai exigenți cinefili.

Tăcut, rezervat, nu i-a plăcut niciodată să vorbească despre sine, deși aproape toate filmele sale conțin, disimulat, referințe autobiografice, detectabile nu la nivelul anecdoticii, ci

„Comediile ar putea deveni mai bune, dacă și comicii ar face, din cînd în cînd, un film serios”

în idei, obsesii, refutări, lecturi, vise. În cel mai recent film al său (al cincisprezecelea, în 17 ani de cînd face „filme de autor”) **Hannah și surorile ei** (aplaudat la Cannes anul acesta) Woody Allen își trece în revistă obsesiile: televiziunea, femeile, dragostea, jazz-ul și moartea. Întrebare adresată tatălui celor trei fete din film: „De ce proliferază răul pe pămînt?” Răspuns: „De unde vrei să știu? Eu nu știu să mă folosesc nici de un deschizător de conserve...” Personajul ipo-

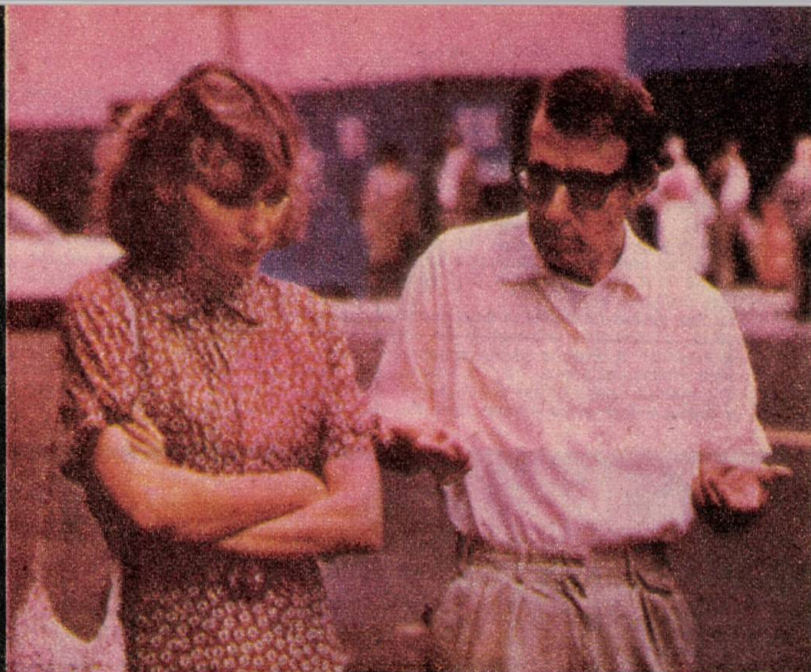
hondru pe care-l joacă aici Woody Allen (asemănător celorlalte din filmografia sa) ratează sinuciderea, făcînd țandări o oglindă. Care e sensul vieții? se întreabă el. Acel nietzsche-an “l'éternel retour”? Ceea ce înseamnă că voi fi obligat să revăd **Holiday on Ice?** se întreabă cu umor Woody Allen. După Freud, analiza ar rezolva totul. „Am practicat-o ani de zile. Nimic. Psihanalistul meu era atît de decepționat, încît își amenajase un colț de bucătărie în cabinetul său...” Așa încît nu-i rămîne personajului său deprimat decît să revadă un film vechi cu frații Marx pentru a-și redobîndi cheful de viață. Divizat într-o suită de 12 capitole, fiecare cu un subtitlu poetic (de pildă: „Nimeni, nici chiar ploaia, n-are mîini atît de mici”) **Hannah și surorile ei** este, — după opinia cronicarului de la „L'express” — „o minune de film care navighează între **Interioare** și **Manhattan**. Timp de patru anotimpuri, Woody Allen își filmează personajele feminine, zilele lor cu tandrețe, iar nopțile cu cruzime”. „În contextul filmografiei sale — apreciază același critic — e din ce în ce mai greu să izolezi filmele lui W.A. **Annie Hall** pare să prelungească **Hannah**. **Trandafirul roșu din Cairo** se înfiltează cu **Broadway Danny Rose** și precum familia lui Hannah — unchi, matusi, tată, mamă, hamster — nici un element nu mai e autonom. Opera puțin, cite puțin, prinde formă. Woody Allen are 50 de ani, se grăbește.”

De la comedia pură, bufonadă (**Ce mai e nou, pisicuț?** — 1965), la comedia subtilă, de verb (**Mal cîntă o dată Sam** — 1977), rafinată și sofisticată (**Dragoste și moarte** — 1975), evoluind spre satira cu coloratură politică (**Bananas** 1971, **Paravanul** 1976), pînă la comedia-dramă (**Annie Hall** — 1977, **Manhattan** — 1979) și bergmanianul film de analiză psihologică (**Interioare** (1980) sau acest recent **Hannah...** drumul este numai în aparență ezitant, cu cotituri și răscuri. De fapt, evoluția e certă, din spre cuvînt spre imagine, de la comicul în stare pură pînă la drama fără nici un gag, pentru a obține în cele din urmă, ceea ce dintotdeauna și-a dorit, sinteza: profunzime și dramatism în comedie, a vorbi despre lucruri grave, fără a-ți pierde umorul.

„Cînd văd **Personna** — mărturisirea cu ani în urmă W.A. — mi se pare perfect: două femei, una vorbește, cealaltă tace. E o situație simplă și totuși foarte complexă. Ar trebui să ajungem să realizăm acest lucru și în comedie... E foarte dificil să fii serios în limitele unui film comic”. Firește, putem face recordul cu declarația făcută în vara aceasta unui reporter al revistei italienești de film „Ciak” apropo de **Hannah...**: Am vrut să fac un film complex, cu personaje și acțiuni diferite. Ideea mi-a venit recitind „Anna Karenina”... Mi se pare mai firesc să vorbesc despre femei, pentru a descrie raporturile umane. Dealtfel și Ingmar Bergman face film despre femei în continuare. Nu pentru a ne confrunta, firește...”

Interioare, în ciuda frumuseții și a rafinamentului imaginii, a atmosferei cu adevărat bergmaniene, li s-a părut multora o trădare. Ca și cînd cineastul, ajuns la o limită a posibilităților sale, ar fi preferat ruptura și alegerea unui alt drum (impropriu?). Unii l-au privit ca pe un simplu exercițiu de stil, alții n-au întîrziat în a-l numi snob, contrafăcut. **Interioare** a fost, într-adevăr, o demonstrație. Un pariu cîștigat cu sine însuși. Odată cu acest film (și apoi cu **Manhattan**) Woody Allen a scăpat de verbiajul care-i caracteriza primele sale filme, cîștigînd în expresivitatea unui limbaj prin excelență cinematografic. Un savant joc al mizanscenei, o multiplicare a punctelor de vedere, a acțiunilor în cadrul aceleiași plan, lucruri pe care le anunța **Annie Hall**, dar care aici se regăsesc pe o altă treaptă.

Annie Hall, **Interioare**, **Manhattan** și recentul **Hannah...** ar putea constitui o tetralogie, în care se adaugă mereu noi și noi trăsături sau rețușuri portretului de intelectual new-yorkez care se află în centrul obsesiilor sale „în **Manhattan** nu atac New York-ul, ci rădăcina răului. Nu e un film care se mulțumește să spună: Curățați Central Park-ul. Este un film care spune: „Curățați-vă viața voastră emoțională, fără de care nu veți fi niciodată capabili să curățați un Central Park”. Nu numai mijloacele au evoluat, ci și temele. La început erau simple: căsătoria, automobilele, divorțul. Mai tîrziu, satira și-a extins aria la nivelul societății: „Sintem cretinizați de droguri, de televiziunea cea mai insensibilă, de liniile noastre de auto-servire expres, de sexualitatea noastră mecanizată, de imbecilitatea politicienilor noștri”.



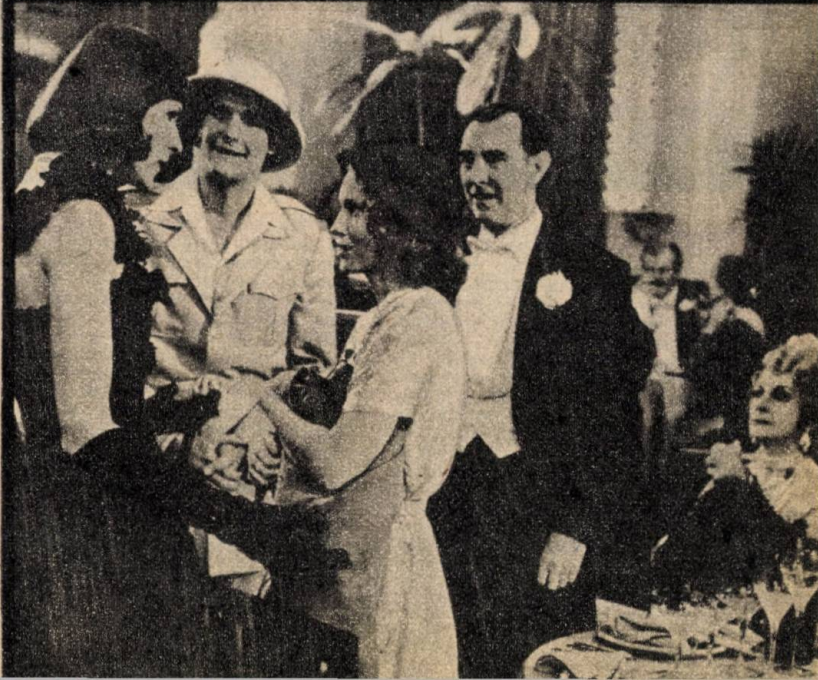
Pînă nu faci curat în viața ta emoțională, nici o șansă să cureți Central Park-ul!

Woody contra Bergman?

La întrebarea malițioasă a unui reporter de la „Le Point”: „Anumiți critici consideră că e suficient un singur Ingmar Bergman și cum nu avem decît un singur Woody Allen, de ce să-l înlocuim pe unul cu celălalt?” W. A. răspunde: „Știu foarte bine că nu sînt un substitut valabil pentru Bergman. E tot atît de adevărat că realizatorii

comici se numără pe degetele de la o mîină și că Bergman, Bunuel rămîn inimitabili, dar, pe de altă parte, comediele au șansa de a deveni mai bune, dacă și comicii ar face, din cînd în cînd, cite un film serios. Aceasta va ajuta să nu cadă în simplism, în rutină. Și apoi, de ce-aș ascunde? Îmi plac filmele serioase, Antonioni, Resnais, Bunuel, mai ales Bergman, sînt singurii care-mi procură un șoc, o emoție, care-mi schimbă viața”.

Filmele lui sînt înrudite, ca oamenii... (Trandafirul roșu din Cairo)



Woody Allen se raportează mereu la ceilalți. Are o scară a valorilor foarte exactă și deși ținteste spre vîrf, își evaluează cu luciditate și modestie locul. La ora aceasta îi displace eticheta de „comic”, valabilă pe vremea cînd scria 50 de glume pe zi. (Era, pe atunci, student la Universitatea din New York, de unde a fost dat afară după un semestru. „Educația mea, spune W.A. nu m-a costat nici bani, nici dragoste”).

Cînd cineva i-a spus că este considerat „comedianul intelectual de vîrf al Americii” a răspuns că nu se consideră intelectual pentru că... Și firește, argumentul care a urmat era o glumă, o discuție între două mame: „Știi, fiul

minatic și ghinionist („Tu ești tipul care-ai lovit televizorul” îl întreba fiul, îndată ce dă să se urce în el), liber cugetător în felul în care numai bufonii din alt secol și-au îngăduit a fi, sfidînd tabu-urile „Jumii civilizate” și dezvăluindu-i necrutător fisurile. W.A. este, în felul lui, un moralist al sfîrșitului de secol, mai profund, desigur, decît alți comici (analiza semnificațiilor în cazul său, putînd trece liniștită de primul, al doilea, al treilea nivel) așa cum apare, în special, în ultimele sale filme, cele care-l definesc cel mai exact.

Cum s-ar putea, ca multe din aceste lucruri să fie cunoscute (căci cine n-a auzit de Woody Allen? mai

științe umaniste la City College este căsătorit (a doua oară) și profund nefericit. E sătul de viață și de noua lui soție care s-a îngrășat și nu-i mai spune nimic nou. Profesorul visează idile romantice, la Veneția, la lumina luminărilor... Ajunge, firește, din psihanalist, la un doctor ciudat, un soi de magician, în cabinetul căruia, poți petrece, contra cost, cîteva „sedințe” în compania unei eroine din literatură, la alegere. Kugelmass „o cere” pe Emma Bovary și pătrunde odată cu ea, fericit, în provincia franceză a secolului al XIX-lea. Emma i se pare simpatică, și distractivă (luînd-o înaintea vremii ei) și el aranjează s-o aducă pentru un we-



Față-n față, ca-n viață, „muza” și „poetul” — citește: Diana Keaton și Woody Allen

meu este general”. Da, pentru tine o fi, dar pentru un general?...

W.A. este de cele mai multe ori confundat pînă la identificare cu personajul pe care l-a pus în circulație: tipul ce resimte traumele și anxietățile unui mare oraș, însingurat, obsedat, prădă ușoară pentru psihanalisti, îndrăgostitul complexat și îndrăzneț, preocupat de incongruența lucrurilor, subversiv, provocator și tocmai de aceea cuceritor, făcînd cu ochiul lui Freud și dîndu-le cu tifa filozofilor la modă, proclamîndu-și vulnerabilitatea și originea, transformîndu-și complexele în tot atîte virtuți, patetic în romantismul său desuet, miop, mereu în căutarea femeii ideale, neînde-

mult din auzite decît din văzute...) iată, pe scurt subiectul unei povestiri inedite pentru noi cel puțin, „The Kugelmass Episode” (1977), din seria celor pe care W.A. le scria cu regularitate pentru „New Yorker” (Scrisul rămînd și azi pentru el o îndeletnicire pasionantă, la concurență cu filmul și cu clarinetul). Ni se pare a găsi în această istorioară exprimat foarte limpede — acel conflict între „reality” (viața așa cum este ea) și „magic” (viața așa cum o transformă imaginația și dorința noastră), care ar fi după unii exegeți pirghia pe care se sprijină toate poveștile sale, fie ele literare sau destinate ecranului.

Domnul Kugelmass, profesor de

ek-end în New York-ul secolului XX. Totul e minunat, dar pentru scurt timp, pentru că eroul are acum și mai multe necazuri o slujbă de rutină, o nevastă plictisitoare și grasă, o iubită — Emma Bovary — care-i cere s-o ia în căsătorie! Noroc că doctorul intervine la timp și o ia pe Emma înapoi, conducînd-o în romanul lui Flaubert. „N-o să mă mai cert niciodată cu nevasta” promite pacientul doctorului, dar revine peste trei săptămîni pentru o nouă „sedință”.

Veți înțelege de ce Woody Allen declara: „Dacă aș mai trăi odată, luînd-o de la capăt, aș fi jucător de baschet!”

Roxana PANĂ



Ce înseamnă să ai greutate

Împlinesc destul de mulți ani de cînd îmi cîștig existența umplînd timpul cu fantasmе. Mă mișc între două chenzine ca un han bintuit de fantome care caută o răscruce de drumuri! Pentru cei care nu mă cred pe această cale îi anunț că pot fi văzută zilnic traversînd Bd. Magheru spre teatrul „C.I. Nottara” și cîrînd după mine toate personajele care îmi siclie viața. De aici mersul ușor împiedicat privirea deseori timpă nesesizînd schimbarea stopului, ciocnirea inevitabilă cu persoane necunoscute, scuzele caraghioase, trecerea pe lîngă persoane cunoscute fără să le salut și tot de aici binemeritata faimă proastă. Pe toți îi asigur că nu am nici o vină, nu umblu cu nasul pe sus, deși, dacă stăm să ne gîndim bine, ar fi pentru el o poziție normală, totul se datorează incapacității mele native de a locui în real prea mult timp și a fascinației pe care o imprimă „realitatea” asupra psihicului meu. Sînt în stare să descopăr lucruri știute cu o uimire curată și intactă ca la doi ani, memoria mea se îngustează în schimb zilnic, sufletul și mintea în continua lu-

**Ciudat
cît de ușor
îi impresionează
pe unii
ficțiunea
și cît de rar
se lasă
impresionați
de real**

crare nu fac altceva decît să repartizeze în camere separate personaje și ficțiuni. Mobilier, recuzită, ticuri, haine, farduri, parfumuri, insomnii. Personajele care acum „trăiesc” pe scenă sînt persecutate, noaptea, de cele ce nu mai au loc, incolțite, ziua,

de germeii personajelor pe care le voi juca sau poate aș vrea doar să le joc... Inconsistența lor viață se consumă ca în „Muntele magic” — în saloan, pe terasă, la masă, mici și rare evadări într-o clară lumină, ascunzînd, cu farmec și supravegheată neli-niște, boala care le devoră și mă devoră — inconsistența, efemerul aer friabil, riscurile saltului în real, cădere-plină de fracturi în ficțiune, granițe fragile, o oboseală prematură, o voce voalată.

Îi iubesc pe oamenii care ne cred, tulburătoarea lor inocență, capacitatea lor de a ride, de a plînge, de a sta cu sufletul la gură; poate de aici și spaima mea cînd îmi vîd jurnalele de la filmări... un fel de jurnale „chirurgicale”, program de secvențe și racorduri avînd pe margine nescrisă dantelă de amintiri. Și oameni, mulți oameni pe care i-am cunoscut și i-am uitat, încercînd să ajute fascinați înfăptuirea „miracolului”. Filmăm la Ion — Blestemul pămîntului, blestemul iubirii (cînd începi să ai amintiri de la filmări înseamnă că nu filmezi, iar dacă ai timp să-ți și scrii amintirile



Viața în racord: de costum, de soare, de oi, de umbra casei și de... ștreang (Ion, Blestemul pământului. — Blestemul iubirii de Mircea Mureșan)

înseamnă că nu ai nici măcar perspective... într-un sat numit Fintinele (ce nume frumos, ce anotimp, ce timp) la prinz „nășteam”, după amiază „primeam bătaie”, spre seară „mă spinzuram”, mincam din două-n două zile, dormeam din patru-n patru, trăiam în „racord” (racord de costum, de lumină, racord de soare, racord de nor, racord de umbra casei și racord de oi, racord de burtă și racord de ștreang) — schimbam zilnic, de la cadru la cadru, „burtă 1”, „burtă 2”, „burtă 3” — perne mici, perne mijlocii, perne mari!

Deci: 16 aug. Casă Baci. Bătaie. Burtă 3

(bătaie de refăcut). Urc dealul pe o cărare în spatele bisericii satului pe lângă crucile reale spre „crucile de butaforie” sint încă îmbrăcată cu cos-

tumul în care eram când am primit bătaia (vorba lui Rebreanu și a lui Mircea Mureșan, „mătură curtea cu ea”), la doi metri de mine o bătrână mă urmărește potrivitându-și pasul, nevrind parcă să tulbure, dar, totuși, încercînd, parcă, să îmi comunice ceva... Mă opresc, întorc capul și îi zimbesc gîndindu-mă că cine știe... poate vrea un autograf pentru vreo nepoată, îl dau scap. Se oprește și ea, tace și mă privește. Apoi căutîndu-și cuvintele vizibil doar pentru a nu mă supăra și totuși vrînd să mă facă să înțeleg îmi spune: „înteleg maică... ești tinăra și-ți place filmu’... dar ce ai mata acolo... (face un gest plin de iubire spre pîntecul meu umflat) de acum încolo e mult mai important! Nu-i bine să-i mai lasi pe ăștia să te bată!”

Țineam miinile încheiate pe „perna

mare-burtă nr. 3” și nu-mi venea să rid de loc... i-am spus că am să o ascult! La capătul opus, dintr-un ungher al memoriei, cu miinile în sold, ridea o proprietăreasă din București în casa căreia filmasem de la 6 dimineața și pînă seara și care n-a vrut să-mi dea nici măcar un pahar cu apă „că ea muncește și noi ne prefacem”. Bătrîna mea de la Fintinele de-atunci încolo îmi aducea în fiecare zi o cană cu lapte „că face bine” și chiar dacă mai apoi m-a văzut cu și fără burtă, continua să creadă în ficțiunea ei. Îmi semăna!

Ciudat cit de ușor îi impresionează pe oameni ficțiunea și cit de rar se lasă impresionați de fenomenul generator real... În noaptea în care se filma secvența „nuntă Ion”, multe ore a trebuit să plîngă în șir... În pauzele în care se schimbau cadrele, sâtenii care făceau figuratie sau cei care stăteau numai și priveau, veneau în jurul meu plini de compasiune... îmi dădeau ba țuică, ba slănă, îmi spuneau „Jas că trece” pînă a văzut unul că mi s-au terminat lacrimile cu care mă înzestraseră natura și că cineva îmi turna cu pipeta un fel de alte „lacrimi” în ochi! Mi-am și închipuit că pentru cinematografica română s-ar putea găsi donatori de lacrimi reale și, astfel, am reda industriei glicerina. Cum s-a aflat că nu plîng „adevărat” a urmat dezamăgirea, dezinteresul, plictisul... Chiar în ziua următoare, însă, pe ulița satului, trecea un alai de nuntă adevărat cu mireasă plîngînd cu lacrimi reale și nimeni nu mai credea nimic! O urmăream, din „decorul” meu în care iar primeam „bătaie”, cum intra în „decorul” ei real (o curte alăturată) cu nași și nuntași cu dușe și flăcăi, cu părinți și socri și poate miine-poi-miine va fi bătută sub ochii proști ai oilor fără să spună la nimeni și fără să stîrnească pic de compasiune „adevărată”. Burți de pernă, lacrimi de glicerină, tristeți și bucurii măsluite, tristeți și bucurii adevărate. După vreo trei luni de muncă „zi lumină”, nopți cu nume de insomnii, am ajuns la Hotel „Capitol” din Sibiu, murdără și bătută, cu unghile negre, cu cozile pe spate, m-am înțuiat în camera mea să fac o baie fierbinte și să uit... Într-un spumant moale cu nume de flori, sâpînd cu miros de măr verde, părul meu slinos clăbucit cu șampon, mi-am spălat bătăturile închipuite și vinătaile reale. După o oră, ca un fel de cocor din țările calde, am ieșit în rochie foșnitoare, sândaluțe subțiri, surizătoare și calmă spre restaurant, să mînc o friptură și să beau un pahar de vin bun. Tocmai coboram vreau să spun, cînd în holul hotelului m-am auzit strigată pe nume: Ioana!

— Da! (răspuns lasciv de meduză ieșită la soare).

— Ioana, ce înălțime ai? (am crezut în clipa aceea că eu eram „înălțimea vieții lui” am vrut să îl văd... era Alioșa, scenograf secund... am clipit de trei ori marunt... îl mai văzusem într-o duminică dimineața colindînd sălile muzeului Brukenthal — semn bun).

— La cine ntreabă 1,69 (unu’ saji-nouă) răspund plină de miere și i rouă-n ălas...

— Ca să știu să-ți fac sicriu! Poimîine te-nmormîntăm!

Mă privește senin și își notează cu grijă centimetrii mei într-un carnet.

Centimetrii mei de recuzită... sicriu! a fost făcut, l-am și probat cu colac pe piept, cu flori mov, cu capac... La filmarea „Inmormintării” începuse o ușoară ploaie. Besoiu spunea grăbit filmarea că răcește „moarte” — stăteam nemișcată între acele flori pe care toamna le vind țărâncile prin piețe și pe care odată mi le-a cumpărat mama vrînd să-mi facă o bucurie, dar eu am tipat și am devenit brusc pămîntie și fără să știu de ce am gust de sicriu în gură și frig mi-este de mov și mov de frig...

Întotdeauna am spus că actorul este cel mai potrivit pentru a demonstra reflexul descoperit de Ivan Petrovici Pavlov, „reflexul condiționat” — aprinzi un reflector pe el și „salivează”. Eu și la stomatolog dacă se aprinde lumina asupra mea (deși știu ce chinuri urmează) mă destind și zîmbesc.

Dar din „reflex”, de exemplu, cînd vad carouri galben cu maron, fie că sînt fete de masă, perdele, pijamale, sacose sau fulare mie mi se face frig, pielea „găină”, buze subțiri... și totul doar de la rochia cu carouri din Ediție specială, cea în care am filmat în luni de iarnă secvențe de vară, vinam geruri reci, cu cer clar, soare sticlos, aburi pe gură...

Dar să sar peste altele și să ajung „la capătul liniei”, că e bine să fac haz de necaz și dacă vine iar iarna, eu văd carouri galbene-maron și iese „almanahul” să aibă lumea ce citi poate mă fac simpatică vecinilor de la Bulbucata și mă trag cu sania peste „datorii”... deci cum spuneam... frig, februarie prima zi de filmare La capătul liniei, ora 7 — Bolintinul din Deal, primul tur de manivelă. Casă-tară! Dinu Tânase tipă: „Nu intrați pe poartă! Păstrați gheața pentru filmare!” Intrăm pe unde putem (poarta stă înțepenită într-o baltă-nghetată... frumos cadru). Februarie, frig, să nu scoți un cîine afară. Cîinele e afară și noi înăuntru, înăuntru că afară! Mai rău! Curent, cabluri trecînd peste pervazuri, pe sub uși proptite, pereți proptiți, oameni proptiți... Vreau să-mi salvez părul! De două săptămîni Dinu Tânase vrea să mă convingă să-mi tai părul „să-mi schimbe fața”.

— E absolut necesar?

— Absolut!

Astfel, pornind de la absolut, tai puțin azi, tai puțin mâine... cedezi și ajungi să tai tot. Absolut tot! Ba nu, eu mă opresc la jumătate și propun compromisul (am păr puțin și ăla slavă domnului urît) — îl fac permanent! Se mai scurtează — aparent. Ce bine e să ai păr... permanent.

— Nu, nu e bine (aud cu urechile mele), fața nu e destul de... Mai tun-deți-o!

Ora 8. Stau pe un scaun de țară, frig, uși cabluri, o mină artistică taie la părul meu... prima zi de filmare... Dinu e vesel părul e ud... Albulesc așteaptă... O oaie blîndă s-a ratat în mine... „Mai taie” mă războiesc cu greu pentru fiecare centimetru... părul scurt care a mai rămas trebuie pus pe bigudiuri (ce tortură!). Pentru mine bigudiurile sînt o formă de tortură modernă, mă complexează, mă fac să îmi urască genul (vail) feminin. Feon - o, ce nume (frig, februarie), feon... ce invenție pentru încălziț urechile, nările, ceafa, miinile și rădăcina părului, genele clătănînd și mușchii delicat

ai obrazului... feonul l-au uitat la Buftea! Ca să mă usuc sînt împinsa cu capul într-un cuptor de țară în care se face foc cu ziar, cirpe, stiuțel, smulsi din „decorul real”... Bolintinul din Vale-Bolintinul din Deal... ochi mi-s roșii de fum, găinușă proaspăt scoasă din cuptor, trag primul cadru, sughițînd și gîndind la un sir lung de vedete ale cinematografului mondial care n-au încercat niciodată înecate de fum pentru o biată pieptănătură, să filmeze un „prim plan”. Am filmat cît am filmat și filmul s-a terminat! Trecuse primăvara, trecuse vară, părul meu agale creștea, dus cu vorba

Nici tu „pis”!
Nici tu „ah”!
Nici tu „aș vrea
să vă conduc,
dacă se poate...”
Ce-nseamnă
să nu mai
ai... greutate

pe la coaforuri zburit și confuz, diabolic dezordonat, pisica vie așezată pe cap, mă împrietenea cu Didișoare, Doinițe, Mimicuțe, cînd primesc brusc un telefon (care iar mă tunde).

— E nevoie de încă un final (ador finalurile), deci încă o zi de filmare cu un alt final decît finalul care...

— Dinu, trebuie să mă tund? (întreb cu un nod de disperare în gît).

— Nu! Coc de bucle și ceva perle la gît! Tu cu Albulesc pe același peron după cîțiva ani... Tu mult mai grasă! Grasă!... înțelegi, viața casnică copiii, mă rog...

— Dinu, cum să mă-ngras în două zile... mă chinui de o viață și nu pot!

— Pui perne, prosoape, bureți... ce vrei. Să ai șolduri și... tot ce-i trebuie unei femei!

Brașov. 7 dimineața cu un corp „bine construit” cu ajutorul fetei de la costume, cobor din hotel (am vreo 20 kg în plus, taioz roz, plase cu pișcături și pufuleți) echipa așteaptă... Albulesc rămine cu o mină în aer, parcă în sfîrșit mă vede, par o femeie potrivită pentru dimensiunile lui... perne mari, perne mici, perne moi, bine distribuite sub un costum supraelastic, atrag după ele un ris „cuceritor”, un mers sigur de sine... îmi place pînă și mie de mine... Ultima zi de filmare... un șofer îmi oferă un Ci-Co în picioare... un altul o bere... Locul filmării: un peron într-o gară industrială... ce de ceferiști tineri, ce fluerat de mierle, ce neliniște în locomotive, ce „pis”-uri, ce „ah”-uri, ce „măi, măi” și eu foșnind ca o morskă ieșită din Marea Nordului pe un aisberg la soare, înconjurată de colonii de pinguini în adulmecare...

Oh, acea zi și acel final care nu au rămas decît ca o ipoteză a fericirii mele — succesul ca o splendidă revelație: asta înseamnă să ai greutate.

...La capătul liniei ferate, într-un fel de canton părăsit, cu jumătate de fard șters, cu-n coc de bucle pe jumătate, „perne mici, perne mari, perne moi” am pierdut iar din succes și din greutate!

ca înainte trăiesc de atunci: doar „pe si cu” jumătate

Nu tu „pis”.

Nu tu „ah”.

Nu tu „aș vrea să vă conduc dacă se

poate...”

— 30 iulie 1986. La capătul liniei

mașinii de scris.

la capătul colii

îndul... jumătate!

Ioana CRĂCIUNESCU

Ficțiune! Lacrimi de glicerină! Tristeți și bucurii măsluite. Dar dedesubt e viață... (La capătul liniei de Dinu Tânase)





— „Florile îți plac?” — „Da.” — „De ce?” — „Nu știu!”

Don Juan de Gură - Cască

— Îți place să cinți?
— Mai mult să fluier.
— Ești politicos?
— Cu cine?
— Cu lumea.
— Lumea e prea mare pentru mine.
— Îți plac femeile?
— Femeia, eterna poveste. Este și un cîntec, nu?
— Îți plac vorbăreții?
— Aia care fac gargară cu pio-neze?
— Intelectuali ai întîlnit?
— Aia cu creierul pe moațe? Parcă mi-au ieșit cițiva în cale.
— Te-a lovit vreodată vreo femeie?
— Pe mine?
— Da.
— Palma unei femei este o dovadă că nu-i ești indiferent...

— Îți plac certurile, scandalurile?
— Mă interesează așa, ca specta-col, dar ori de cîte ori am vrut să-i împac — că-mi place să împac lucruri — am ieșit eu... sifonat.
— Călătorești cu transportul în co-mun?
— Îmi place. Mai ales cînd este aglomerație, mă urc ultimul în tramvai sau autobuz, ce-o fi, și stau în spatele unuia ca să mă rid de el cînd l-oi în-treba; vă dați la prima?
— În fiecare dimineață pleci de-acasă?
— Da.
— Unde mergi?
— Să cunosc lumea.
— Da ce?
— Să se găsească.
— Fumezi?

— Cum dracului nu?!
— Bei cafele?
— Se leagă de tutun, nu?
— Ai furat vreodată ceva?
— Nu, asta-i o chestie degradantă.
Aa, poate dac-am intrat vreodată la vreun film, meci sau chermезă pe blăt, mă rog, asta-i altă chestie.
— Ai amintiri? Din copilărie?
— Multe.
— Care?
— Jocul ăla care avea cam urmă-toarele vorbe: „Din Oceanul Pacific,/ A ieșit un pește mic,/ Și din gura lui ieșea/ Lua-te-ar dracu' să te ia...”
— Părinții te iubesc?
— Enorm!
— Care, mai ales?
— Mama.
— Cum te alintă?

— ...Minca-l-ar mama de dandi...
 — De ce... „dandi”?
 — Îmi zice așa de când m-am îmbrăcat, de fapt ea m-a îmbrăcat cu niște foale a-nția: pantofi cu talpă triplă, ciorapi-zebră, cămașă „gitarele dragostei”, cravată-fil și mai aveam și freză „creastă de cocoș”.

— Numele și prenumele?
 — Ce importanță are? Îl am și pe nume și pe prenume.

— Data nașterii?
 — Sint născut în zodia porcului...
 — Adică?

— Am noroc.
 — Locul nașterii?
 — În orice caz, dacă vorbim

aceeași limbă, sint de pe-aci.

— Studii ai?
 — Cum de nu? Știți doar că învățămîntul este obligatoriu!

— Deci ai studii elementare?

— Le am!

— Ai studii medii?

— De ce nu?

— Ai studii superioare?

— N-am avut pile.

— Păi, ce-ai vrut să urmezi?

— Artele.

— Care dintre ele?

— Le-am încercat pe toate și...

canci!

— Profesia?

— Păi, de unde?

— Ocupația?

— Fără.

— Ce fac părinții?

— Muncesc, săracii!

— Deci te întrețin ei?

— Păi dacă m-au făcut...

— Ți place vreo meserie practică?

— Ori artă, ori nimic, dar unii spun

că orice meserie este bună, numai să

nu degenereze în... muncă.

— Păi, ai vreo aptitudine?

— Nu știu dacă am vreo aptitudine,

dar sensibil sint!

— Este evident.

— Păi nu spun eu?!

— Ești căsătorit?

— Caut...

— Ai călătorit prin țară?

— De la munte, la mare: autostop.

— Ce mîncare preferi?

— Nu sint mofturos.

— Care-i arta preferată?

— Făcînd o selecție, cred că filmul,

totuși...

— De ce?

— Îl simt în mine.

— Care-i artistul sau artista prefe-

rată?

— Nu vreau să jignesc pe nimeni;

pe mulți și pe multe le plac.

— Care-i sportul preferat?

— Sportul „rege” fotbalul, dar mă

distra și Năstase cînd făcea hai de

unii prin lume.

— Ai prieteni?

— Cine nu are o gașcă a lui?

— De ce ești prieten cu ei?

— În orice caz nu din interes: sin-

tem legați sufletește.

— Muzica ți place?

— Mă sfîrșesc după ea.

— De ce?

— Nu știu, nu m-am analizat.

— Ce cărți citești?

— Polițiste citesc, iar de răsfoit...

altele...

— Care-s alea „răsfoite”?

— Ei, vă faceți că nu înțelegeți,

alea de...

— Alea! Păi pe ce jucați? Bani

aveți?

— Bisnițarea să trăiască! Băieții

din gașcă sint tare descurcăriți.

— Care-i autorul preferat?



**Carmen Stănescu și Radu Beligan, fermecătorii comici din
 Premiera de Mihai Constantinescu**



**Valeria Seciu și George Mihăiță așa cum nu au apărut
 niciodată pe ecran**

Cei doi Ștefani de voie bună — Bănică și Mihăilescu Brăila



— Nu țin minte vreunul. Când ajung la mine (cărțile trec din mână în mână) nu mai au coperti. De fapt ce importanță are autorul?

— Ce faci toată ziua?

— Acum, autocritic vorbind, tai frunză la cliini...

— Ai suferit vreodată?

— Fizic?

— Da.

— Am avut gîlci.

— Dar spiritual?

— Când mi-am dat seama că fără pile nu pot face artă.

— Iubesti?

— Când oi găsi-o pe aia capabilă să răspundă sentimentelor mele de care sînt în stare, îi-o și pun părinților în brațe!

— Ai avut vreo bucurie?

— Da! cînd l-a bătut cliinele meu pe-al unuia din comisia de admitere a IATC.

— Ai făcut cuiva vreodată rău?

— Nu-mi stă în caracter să fac rău; poate... răutăți.

— Dar bine ai făcut cuiva?

— Eu fac bine și cînd vrea omul să nu i-l fac.

— Știi vreo limbă străină?

— Mișc binișor pă franțuzește; ce-am prins înainte de-a deveni independent.

— Cum adică... independent?

— Adică înainte de a mai sufla cli-neva în casă în fața mea.

— Păi nu-ți „suflă” nimeni în casă? Părinții n-au nici un cuvînt?

— Babacii? Sînt niște demodați. Ei sînt fericiti cînd mă văd bine crescut...

— Ce înțelegi prin „bine crescut”?

— 1,90 înălțime, 90 kg., pectoralii și alți mușchi bine legați, de parc-aș fi olimpic, nu alta.

— Muntele îți place?

— Cred că-i obositor...

— Dar marea?

— E mai bine. Se cam „leagă” multe pe-acolo, că vin alții și alții din Europa, c-ai impresia de... tîrg internațional.

— Știi să dansezi?

— Mă legăn bine.

— Ce părere ai despre cei care se căsătoresc?

— Fiecare cu goanga lui.

— Îți place la cald?

— În orice caz, mai bine decît la frig. Dacă frigul te bagă în casă, căldura te scoate în lume. Altă viață!

— Ce anotimp preferi?

— Iarna n-o înghit; mă ține mai mult pe lîngă casă.

— Florile îți plac?

— Da.

— De ce?

— Nu știu.

— Te-ai gîndit vreodată la măgari?

— Dom'le ăla-i un animal simpatic.

Am auzit că dă întotdeauna ora 1 ziua. Cînd rage el este ora 1.

— Ce știi să faci?

— Multe așa face, dar am așa o plic-tiseală în mine...

— Ce-ai vrea să faci?

— Ce-am spus mai sus: artele mă chinuie...

— Păi și „Arta cofetarului” e o...artă.

— Rideți de mine. Eu cînd zic „artă” mă gîndesc la alea care au și „fonduri” pentru membrii lor...

— Ai vrea să-ți iasă norocul în cale?

— Norocul ocolește omul deștept!

Geo SAIZESCU

Zece situații de

Actriceasca

Marele actor român G.C. obișnuia din cînd în cînd, după spectacol, să mai rămînă cu confracții la un pahar de... vorbă. Soția, de cele mai multe ori, adormea pînă să vină el. Odata însă, a întîrziat mai mult ca de obicei pînă în zori.

A plecat îngrijorat acasă și pentru că n-avea cum să motiveze soției întîrzierea, s-a gîndit c-ar fi mai bine să se culce fără ca să fie simțiți.

Ca întotdeauna, la ora aceea, soția dormea.

El deschide ușa cu precauție și din hol începe să se dezbrace. Mai are puțin și... pisica, simțindu-l c-a sosit, se trezește de unde dormea se întinde, miaună, o scoală și pe nevastă iar aceasta văzîndu-l în hol pe jumătate... dezbrăcat, îl ia la zor:

— Unde te duci, omule, cu noaptea în cap? Mai astîmpără-te și tu, că fac eu piața!

— Ei bine, dacă așa zici tu, uite că mă culc!

Și marele actor, încă nedebrăcat, cade buștean, sforîind.

Aviz

În holul unui hotel, la vedere, următorul anunț: „Cine a găsit o mînușă cu un deget, o mînușă mare cu desene norvegiene ruptă, dar încă bună la nevoie, este rugat s-o depună...”

După un timp în locul mînușii solicitate, o notă:

„Nu înțeleg de ce n-o depuneți dumneavoastră pe cealaltă. Noi am găsit o mînușă cu un deget, o mînușă mare cu desene norvegiene, ruptă, dar încă bună la nevoie și ne-am purtat civilizată cu ea, nu ca alții: am remaiat-o și-i așteptăm cu drag partenera ca să o punem la punct și pe ea, pentru că, într-adevăr, sînt bune la nevoie.”

Nu știu care o fi fost urmarea, dar las — ca în filmele moderne — să gîndiți dumneavoastră, posibilul final.

Părinți și copii

Mielu, un vîlăgan cit toate zilele (deși, între noi fie știut are numai 14 ani) stă într-un colț al livingului familiei Alintescu, înghesuit de fratele său Teo (de numai 9 anișori) care-l pleznește peste față de te-apucă mila de bietul... Miel.

— De ce stai, mă, să te bată ăl mic — intervine din colțul său unde se coafa — Alintescu-mama.

— Păi, dacă-i dau o labă în stil Cassius Clay și-l arunc iar de pe balcon în grădiniță, tot pe mine mă bați, ca și altădată, cînd nu-l tata acasă, așa că...

Într-adevăr, Alintescu-tatăl nu este acasă — este la niște amici să facă combinații Loto-Prono — c-am fi asistat la o reușită scenă de familie între soții Alintescu care, fiecare cu riscul unor interminabile certuri duse

la... nivel înalt, protejează o odraslă în detrimentul celeilalte părți.

Paslune

Meci fierbinte de fotbal pe un stadion autohton într-o duminică după amiază.



Cînd comicul cîștigă rămășagul cu sine — Jorj Voicu, în Rămășagul lui Gopo

Joacă A cu B Derbi.

Poate fi în provincie, dar tot atît de bine și în Capitală, pentru că și-ntr-o parte și-n alta, indigeni vinzători ambulanți, împart în stînga și-n dreapta „bomboane-agricole împotriva nervilor” sau... „semințe Pronosport”.

— Huo... Aa!

— Care-s ăia, mă?

— Alb-albaștri cu dungi pe față și pe dos.

— Huo, Beel!

— Ce faci, frate, și pe-ăia îi... fluier?

— Ce te interesează, fluier pe banii mei.

— Huo, Ceeel!

— Ai înnebunit de-a binelea?! Unde-i vezi, mă, tu pe Ce?

— Joacă săptămîna viitoare și nu știu dacă nevastă-mea, care vine din „vichendu” pe care-l petrece la părinții la Constanța, o să-mi dea liber pe stadion.

comedie

Într-un birou

- Ești o nulitate, asta ești!
- Serios? Vă rog să precizați în ce categorie mă plasați?
- ?!
- Există nulități mici și nulități... mari!
- Ei bine, ești o m-a-r-e nulitate!!!
- Păi vedeți! Sint Mare!

Într-alt birou

- Plec, nu mai stau, mă duc în Cosmos că-l vid și-acolo nu-s... fre-cusurii!

La o ședință

- După umila mea părere... își începe unul dintre vorbitori cuvântul său.
- Dacă ai păreri... umile, mai bine stai în banca ta, îi strigă cineva din sală neînscris la cuvânt.

Meteorologie

Puiu Iancovescu stătea cu câțiva confrăți pe terasa unui local bucureștean.

Fusesse un soare frumos toată dimineața, un plăcut soare de primăvară, dar începea să se înnozeze.

Cineva, dînd o raită cu privirea pe cer, face remarcă:

- O să se cam strice vremea...
- De ce te miri? Nu știi c-așa-i la noi?! O zi plouă, mîine ninge, poimîni-și soare.

Cum dracu' să mai ai caracter cu o asemenea climă! I exclamă convins cunoscutul artist care lansa vorbe de duh cu o dezinvoltură strămoșească, oltenească.

În tramvai

Un gălgan se face absent ca să nu-l ia la întrebări taxatoarea că nu și-a luat bilet.

Dar nu reușește, pentru că un cetățean cinstit, un bun sindicalist, îi sesizează respectivei, aflată în timpul serviciului, cu număr pe piept.

— Hei, tovarășe, mare cit tramvaiul, de ce nu iei bilet, că slavă Domnului, ți-a plouat la rădăcină?!

— A plouat, dar nu m-am prins, răspunde respectivul, sec.

De-ale copiilor

Pentru Moș Gerilă — Adresa str. Norilor, nr. toate, ap. peste tot, et. multe, jud. Căciulilor, municipiul nes-tiut, destinație — Moș Gerilă, țara de destinație — Pămîntul,



O Căruță cu mere (de George Cornea) la care, pe lînga cal, s-a „înhamat” și un actor de comedie numit Radu Gheorghe

Melodiu la Costinești cu Horațiu Mălăele și Mariana Buruiană dirijați de Constantin Păun





Unde

Modele cinematografice nu sînt în-
timplătoare. Se poartă „telefoanele
albe” (adică tribulațiile de alcool ale
elegantelor din înaltă societate) pen-
tru că trebuie să uităm perspectivele
negre ale unui război ce bate la ușă.
Se poartă realismul (de fapt neorealismul)
străzii și al oamenilor simpli,
al orfanilor căutînd printre dărîmături
și al coșilor de șomeri, pentru că nu
trebuie să uităm consecințele unei
conflagrații. Se poartă filmul politic
cu magistrați uciși la colț de stradă și
diplomați răpiți din fața casei, pentru
că politica a pătruns în toate cotloa-
nele vieții noastre. Se poartă filmul
retro, pentru că realitățile zilei de azi
ne îndeamnă să ne refugiem în nos-
talgia zilei de ieri.

Cea mai recentă modă este cea a
basnelor intergalactice, a superpro-
ducțiilor spațiale cu roboți și extrater-
reștri, cu uriașe farfurii zburătoare și
complicate rachete interplanetare. În
clasamentul filmelor cu cele mai mari
încasări din toate timpurile, ele —
adică **ET—Extraterestrul**, **Războiul
stelelor**, **Întoarcerea lui Jedi** și **Impe-
riul contraatacă** — au detronat rînd
pe rînd love story-urile (**Pe aripile vin-
tului**), superproducțiile „istorice”
(**Cleopatra**) și filmele muzicale (**Sune-
tul muzicii**).

De altminteri, caracterul ciclic al
genurilor cinematografice a fost con-
statat și teoretizat în repetate rînduri.
Într-un interesant studiu pe această
temă, criticul american Noel Carroll
afirma că „repetarea și reluarea per-
manentă a genurilor în istoria cine-

matografului constituie un semn că
pelicula este un depozitar important
al mitului contemporan” și că preocu-
pările fiecărui gen se modifică foarte
puțin în timp, doar accentele se
schimbă de la un ciclu la altul.

E firesc, deci, că, în deceniul în
care sateliți, nave și navete împînzesc
cerul, în care primim informații des-
pre canalele lui Marte și inelele lui
Saturn, cosmosul să fie mitul cinema-

cuplu Fred Astaire și Ginger Rogers:
Top Hat (Jobenul, 1935) și **Swing
Time** (Vremea swingului, 1936).

Nu este motiv să tragem concluzii
pripite și să spunem că apetența
spectatorilor pentru filmul muzical a
scăzut. Dimpotrivă. Dar, ca și în alte
domenii ale vieții, funcționăm pe baza
de înlocuitori și concentrate. În acest
caz înlocuitorul-concentrat este mu-
zica video.

**Într-un timp în care sateliți și nave
spațiale împînzesc cerul, e normal ca
mitul cinematografic numărul unu
să fie Cosmosul, nu ringul de dans**

matografic numărul 1 și nu ringul de
dans, pantofii de step, fustele învalte
și ritmurile îndrăcite. Ceea ce nu în-
seamnă că filmul muzical cu subspе-
cțiile sale (musical, comedie muzicală,
film balet, film operă etc.) a dispărut
din preocupările marilor studiouri ci-
nematografice ale lumii. Dar e semnifi-
cativ faptul că în plină vară 1986
(deci în sezonul filmului de divertis-
ment) din cele 74 de filme care rula-
u pe ecranele newyorkeze (deci în pa-
tria musicalului) numai două erau co-
medii muzicale și celea la capitalul
reluări. E drept, două reluări celebre
din filmografia numai puțin celebrului

Încă de acum zece ani cinemato-
graful a prevăzut această concurență
și a încercat să se integreze în nebu-
nia disco cu **Saturday Night Fever**
(Febra de simbătă seara de John
Badham), despre care criticul J. Ho-
berman spune că „a statuat musicalul
contemporan anticipînd moda muzicii
video și fiind o nouă simbioză între
rock și film”.

Era și timpul ca în evoluția acestui
gen să înceapă o epocă nouă. Vre-
mea musicalurilor somptuoase cele-
brînd optimismul (vezi **Sunetul muzi-
cilor**, **Mary Poppins** sau **Hello Dolly**),
apăsese odată cu spectaculosul esec



Doi câte doi în sunetul muzicii. Ginger Rogers și Fred Astaire, Perry King și Raquel Welch, Stela Popescu și Ștefan Tapalagă

ești, domnule Astaire?

al filmului **Star**— (1968). După aproape un deceniu, **Febra de sim-bătă seara** anunța începutul unui alt ciclu, o etapă a cărei trăsătură definitorie este tocmai absența unei trăsături definitorii.

Se adoptă stilul disco (**Grease** de Randal Kleiser, **Stay'n' Alive** de Sylvester Stallone), care, uneori, esuează în kitschul cel mai lamentabil (**Xanadu** de Robert Greenwald), dar

Can't Stop Music (Nu puteți opri muzica), dar la fel de des se cade prada nostalgiei pentru anii antebelici (**Cotton Club** de Francis Ford Coppola) sau imediat postbelici (**New York, New York** de Martin Scorsese). Singura secvență interesantă din **Xanadu** pune față în față cele două lumi personificate de Gene Kelly și respectiv de Michael Beck, care își imaginează, fiecare în felul său, cum va arăta vii-

muzica poate fi un apendice al textului, adică al unei acțiuni complicate cu numeroase conflicte și răsturnări de situație, croite după modelele clasice, ca în **Victor/Victoria** de Blake Edwards și **Yentl** de Barbra Streisand (acesta din urmă poartă girul premiantului Nobel, Isaac Bashevis Singer). De menționat că, prin natura subiectului, atît **Victor/Victoria** cît și **Yentl** se înscriu într-o modă care a bîntuit pentru scurtă vreme cinematograful la începutul anilor '80 și a culminat cu comedia nemuzicală **Toolsie** de Sydney Pollack: moda travestiurilor.

Și, totuși, o trăsătură aproape generală s-ar putea desprinde: procentul scăzînd de comedie al acestor musicaluri, care pe vremea lui Astaire și Rogers, a lui Minnelli și Kelly puteau fi prescrise în terapia bolnavilor cronici de depresiune nervoasă. După **West Side Story** de Robert Wise, care a deschis posibilitatea musicalului tragic, umorul acestui gen a căpătat cele mai diverse coloraturi de la amar (**Bani căzuți din cer**) la macabru (**All That Jazz** / **Tot acest jazz** de Bob Fosse, **Cotton Club**). Fantezia se limitează tot mai mult la zona coregrafică, iar trama propriu-zisă are uneori un fundal de-a dreptul dramatic: în **Febra de sim-bătă seară** Tony Manero își duce existența într-un mediu modest, în mijlocul unei familii dezbinată; alături de un frate ce trece printr-o criză teologică și un prieten care se sinucide. Happy-end-urile sînt tot mai rare: Jimmy Doyle și Francine Evans din **New York, New York** se

Unde sînt acele musicaluri
ce puteau fi prescrise
în tratamentul bolnavilor de astenie?
Cu succes!

se apelează, adesea, la modelele clasice. În **Pennies from Heaven** (**Bani căzuți din cer** de Herbert Ross), de pildă, nu numai că toată muzica este preluată din mușicalurile anilor '30—'40 în interpretarea lor originală, dar, la un moment dat, eroii, care urmăresc o proiecție cinematografică cu **Follow the Fleet** (**Haideți cu flota**), se urcă pe scenă și încep să danseze cu Fred Astaire și Ginger Rogers, iar apoi se substituie lor.

Se urmăresc peripețiile în ritm frenetic ale tinerilor în adidași și jampiere, cu bentițe pe frunte și patine cu roțile în picioare (**Grease** I și II sau

torul local pe care vor să-l deschidă — cu o orchestra și o trupa de balet ca în anii '40, din care nu lipsesc nici un trio vocal, tip surorile Andrews, nici personajul marinarului, nici dandy-ul cu haine în dungi, nici femeia fatală cu rochie plesnită pînă la sold, sau cu o orchestră disco, costume tipătoare și lumini amețitoare.

Raportul muzică-text variază și el de la caz la caz. Textul poate fi un apendice al muzicii și dansului, în sensul că trama e un simplu pretext pentru avansa de dinamism și energie (în musicalurile de tip **Grease** și **Nu puteți opri muzica**), după cum



Hello, Dolly, hello, muzicalul cu Barbra Streisand

Dulcea tristețe sau Shirley Mac Laine



despart, Yenti iubeste fara speranta, regizorul coregraf din **Tot acest jazz** moare de inima.

Ce rămîne din acest amestec de ritmuri și umori ce caracterizează muzicalul american de aproape un deceniu?

Citeva valori sigure

1. Un interpret: John Travolta. În principiu, urmașul lui Fred Astaire și Gene Kelly. În fapt, un alt George Chakiris, poate mai talentat, poate mai durabil ca vedetă (Chakiris n-a avut decît un singur mare succes: **West Side Story**, deși ambiția lui Travolta de a-și încerca forțele dramatice abandonînd musicalul nu mi se pare de bun augur. Pentru că farmecul lui rămîne dansul. E adevărat că ochii lui sînt albaștri, dar nu excelează prin expresivitate. E adevărat că gura lui e senzuală, dar expresia lui e insolentă. E adevărat că pe figura lui se citește o anume virilitate, dar și multă necelare, tocmai bună pentru Tony Manero, vînzătorul de prăvălie și regele discotecii de cartier din **Febra de sîmbătă seară**. Lui Travolta îi șade bine pe ringul de dans așa cum lui Sylvester Stallone îi șade bine în ringul de box. Chiar dacă la prima vedere pare hazardată, apropierea nu e gratuită. Nu numai pentru că amîndoi sînt descendenții unor familii de origine italiană. Ci pentru că personajele care le-au adus celebritatea — Tony Manero și respectiv Rocky — se aseamănă: aceeași obîrșie modestă, aceeași ambiții de a-și depăși condiția. De altfel, **Febra de sîmbătă seara** a fost definit, printre altele, versiunea disco a filmului **Rocky**. Și nu poate fi o simplă coincidență faptul că **Stayn' Alive**, adică povestea aceluiași Manero ajuns profesor de dans în Manhattan, de unde forțează porțile

Broadway-ului și ale înaltei societăți, poartă semnătura regizorului... Sylvester Stallone.

2. O modalitate inedită de a insera bucățile muzicale, așa cum remarcă și criticul Andrew Sarris în „Village Voice”: „Urmăream Yentl și mă întrebam dacă a mai existat vreun film în care o persoană să cînte și celelalte personaje să nu cînte deloc, și mai ales un film în care celelalte persoane nu numai că nu cîntă, dar nici măcar nu au plăcerea să o audă pe eroină cîntînd”. Și asta din cauză că regizoarea Barbra Streisand a conceput cîntecele ca pe niste monoloage interioare ale actriței Barbra Streisand. Ele se revarsă din banda sonoră în timp ce pe ecran imaginile acțiunii continuă să curgă nestingherite, publicul fiind, concomitent, martorul realității exterioare și interioare eroinei și devenind astfel, într-un fel, confesorul ei. De fapt, numai spectatorul cunoaște secretul lui Yentl, fata orfană,

**În pași
de dans,
încotro?
Înapoi spre
Fred Astaire?
Spre
Gene Kelly?
Sau spre
Bob Fosse?
Oricum,
muzicalul
merge
mai
departe...**

dornică de învățătură care se trăsese în băiat pentru a putea merge la școală, care se îndrăgostește de un coleg ce o tratează ca pe un frate și se căsătorește, din întâmplare, cu logodnica acestuia ce o iubește ca pe un bărbat. Cu asemenea încurcături nu e de mirare că biata Yentl are nevoie de confesori. De ce Barbra Streisand se confesează cîntînd nu mai trebuie explicat.

3. O secvență antologică: finalul filmului **Cotton Club**. Totul nu este decît o demonstrație strălucită că regizorul Francis Ford Coppola cunoaște o epocă (prohibiție, gangsteri, step) și filmele ei (**Micul Cesar + Strada 42**). Ce se întîmplă interesează mai puțin pentru că știm de la George Raft și Fred Astaire, de la Edward G. Robinson și Busby Berkeley: gangsterii se pindesc, se ciocnesc și se lichidează între ei, iar dansatorii iubesc și dansează, dansează și iubesc. Important este **cum** se întîmplă. Așa că această demonstrație se în-



Pygmalion și Galateea în pași de dans, adică Audrey Hepburn și Rex Harrison în My Fair Lady



Roy Scheider, interpretul principal din All that Jazz, ales de regizor și pe bază de asemănare... cu sine



Tot mai puțin muzical, tot mai multă coregrafie (Fantastica de Gilles Carle)

Din culisele vieții, în culisele filmului (All that Jazz de Bob Fosse)



cheie cu o superdemonstrație de maiestrie regizorală, adică tocmai secvența antologică despre care vorbeam.

Pe scena de la Cotton Club dansatorul negru în haine albe își începe numărul de step în lumina puternică a proiectoarelor. Într-un alt local, gangsterii albi în haine negre se așează la masă la lumina discretă a lămpioanelor. Dansatorul iutește pasul. În restaurantul gangsterilor plutește amenințarea. Dansatorul este cuprins de o adevărată frenezie. În restaurant, barmanul dispăre sub tețghea. Dansatorul răpăie sacadat din picioare într-un ritm incredibil. Gangsterii se prăbușesc de pe scaune sub răpăiala împușcăturilor. Jocurile s-au încheiat. Pentru final, cu toții în scenă!

4. Un film: Tot acest jazz de Bob Fosse.

Filme despre culisele scenei s-au mai făcut. E modalitatea cea mai credibilă de a introduce numerele muzicale. În schimb, filme despre existența unui coregraf în luptă permanentă cu vîrsta, cu inima, cu timpul, cu dansatorii, cu finanțatorii viitorului spectacol, care își biciuiește forțele cu pastile energizante, dar clachează în prețioasă premiere — n-am prea văzut. E cu atât mai dramatic cu cît totul are un subtext autobiografic: Bob Fosse este el însuși coregraf, a suferit un preinfarct, s-a căsătorit de trei ori cu parteneri de scenă. Și nu poate fi împlîntor că alegerea lui Fosse pentru rolul principal s-a oprit asupra actorului Roy Scheider care îi seamănă foarte tare.

Vorbînd despre propria sa experiență, Fosse afirmă că dorește să creeze un nou tip de musical în care „bucățile muzicale să se integreze firesc în ceea ce se întîmplă pe ecran”, nu ca pe vremea lui Astaire și Kelly cînd personajele cîntau și dansau tîmpenesam pe stradă.

Și totuși... unde ești dumneata domnule Astaire?

Cristina CORCIOVESCU

*Atenție
Filmul nu este
numai
un divertisment*

*dosarul
...comediei*



Eternii efemerii

Umor englezesc
cu Phill Silvers:
Urmăriți cămila asta



Romeo și Julieta
trecuți de
patruzeci de ani?
Nu cred
nici copiii...

Eroul filmului, vajnic luptător pentru dreptate și adevăr, dezlanțuie o campanie aprigă împotriva răufăcătorilor, bine organizați în bande, în păduri, în circiumi, în saloouri. El le întinde curse, ei nu se lasă mai prejos. El lichidează mai bine de jumătate din bandă, cealaltă jumătate continuă să jefuiască bănci, magazine, sate, vite, cai, să amenințe, să șantajeze și să ucidă oameni nevinovați. După câteva capcane din care eroul scapă ca prin minune, datorită curajului, inteligenței și forței sale, precum și datorită ajutorului unor oameni de bine și al unor femei bine, el cade totuși într-o cursă din care nu mai scapă. Răufăcătorii îl ciurulesc cu gloanțe și-l lasă într-un lac de sînge. Dar, ca și cum nimic nu s-ar fi petrecut cu el, eroul, viu și nevătămat, își continuă batalia pentru dreptate și adevăr. El lichidează încă un sfert din bandă, salvează oameni, ciini, bănci, sate, cai și situații, după

care cade tragic, răpus de un pumnal ucigaș.

Nu avem timp să deplîngem (sau, chiar să plîngem) moartea cumplită a eroului, căci el se ridică din nou la luptă, cu calul, cu mașina, cu pistolul și cu toată convingerea. După ce mai trimite pe lumea cealaltă vreo treizeci de bandiți (care, la început, n-au fost decît doisprezece, dar s-au înmulțit, probabil, prin sciziparitate), e ucis definitiv de o stîncă prăvălita asupra sa. Definitiv?

Nu. Se ridică, luptă, mai moare de cinci-sase ori, dar învinge. Bandiții, la rîndul lor, mor și ei în câteva reprize, însă, firește, vor învia în filmul următor spre a fi din nou pedepsiți de același erou nemuritor.

Dar spectatorii? Spectatorii mai mor. Dar nu învie, căci ei, sărmanii, sînt oameni.

Dumitru SOLOMON

Atelier de creație

M-am gândit să scriu un scenariu de film despre dragostea dintre doi oameni aflați la vîrsta maturității. Să scriu despre dragostea conjugală? E banal și nespectaculos. Poate despre doi oameni care se iubesc de mici copii și continuă să se lubească și la maturitate, dar nu se căsătoresc... Buni, dar de ce nu se căsătoresc? Din cauza părinților? Un Romeo și o Julietă trecuți de patruzeci de ani victime ale dușmăniei dintre familii? La sfîrșitul secolului XX doi oameni maturi suferă din cauza neînțelegerii dintre părinți? Nu cred nici copiii! Dar dacă fiecare dintre cei doi eroi este căsătorit și... Exclus! Dublă infidelitate? Două divorțuri? Sau... nici nu-mi vine să scriu cuvîntul... crima? Ori..., sinucidere? Nici vorba! Aș dori să fie o poveste calmă, liniștită, gravă, și nu o dramă pasională. Fără victime! Poate că un singur divorț.... Și ce rezolv? Divorțul e divorț, iar infidelitatea... ce să mai vorbim! Să încercăm altfel. Lui i-a murit nevasta... Dar de ce s-o omor pe biata femeie? Mai ales că am mai întîlnit astfel de cazuri în filme. Atunci, ei i-a murit soțul. Va să zică ea este liberă. Dar el? El... a fost părăsit de soție. De ce? Fiindcă el e un monstru. Asta-i bună! Spectatorii nu au nici un motiv să simpatizeze un monstru. Atunci nevastă-sa e un monstru. În cazul asta, în loc să-l simpatizăm, îl compătîmim. Nu-i bine. Să zicem că nevastă-sa l-a părăsit fiindcă n-a vrut să-l urmeze în provincie. Merge. Dar filmul asta s-a mai făcut de vreo douăzeci de ori. Nu, mai bine îl fac pe el văduv. Dar cum a rămas văduv? Doar nu s-a născut așa. Vedem noi... Dar ea? Ea ce este? Adulteră? Imposibil! Îi fac pe amîndoi văduvi. Doi văduvi la patruzeci de ani? Doar nu e razboi. El văduv și ea divorțată. Ea de ce e divorțată? Barbatul ei e bețiv. Și asta s-a mai făcut. Mai bine ea văduvă și el divorțat. Înseamnă că soția lui o fi fost bețivă? El e bețiv. Și ce iese? Dragostea dintre un bețiv și soția unui bețiv? A, nu, că ea nu mai e divorțată, e văduvă. La urma urmei, de ce văduvă? Mai bine nemăritată. Nemăritată la patruzeci de ani? Nu, el e neînsurat. Și ea? Amîndoi sînt necăsătoriți. Păi de ce nu s-au căsătorit? Fiindcă nu s-au cunoscut pînă acum. Și acum, dacă se cunosc, de ce nu se căsătoresc? Dacă se căsătoresc, la ce bun filmul?...

Nu, scriu un scenariu despre dragostea dintre un bărbat matur și inovativ la care lucrează. Dar s-a mai făcut. Și ce-i dacă s-a mai făcut?

D.S.



Nuntă în decor hippy: Hair, de Milos Forman, cu Beverly D'Angelo și John Savage

Compoziție

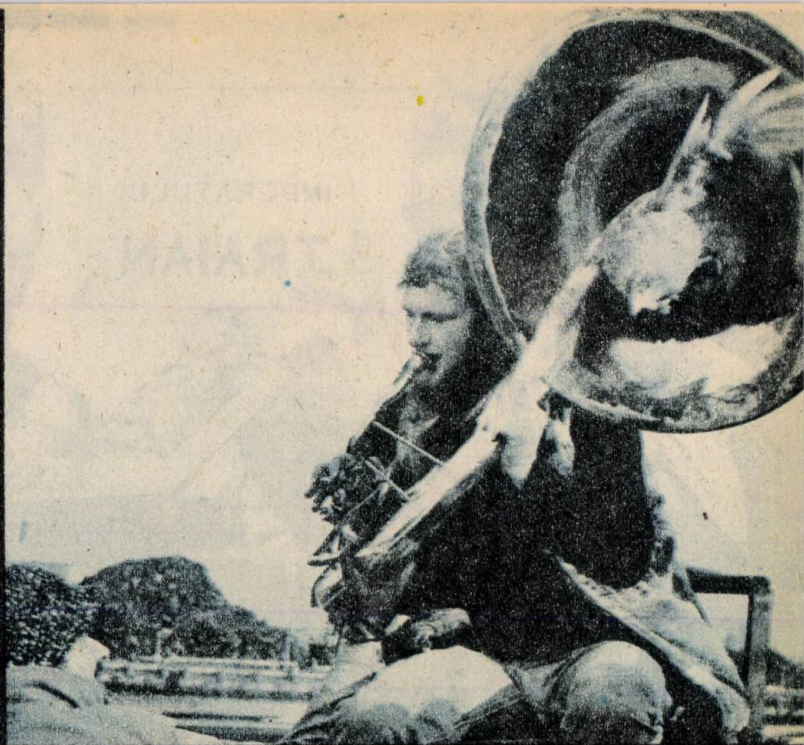
Am văzut un film frumos. Personajul principal era un bărbat frumos, bun, inteligent, harnic și plin de inițiativă atât acasă, cât și la locul său de muncă. El ducea o viață de familie frumoasă, alături de o soție frumoasă și de niște copii frumoși. La serviciu avea un șef bun, inteligent, receptiv la nou și care se gîdea, zi și noapte, la bunul mers al instituției pe care o conducea. El avea o soție frumoasă și niște copii frumoși. Personajul filmului mai avea și niște colegi, băieți și fete, tineri, frumoși, cinstiți, plini de inițiativă, veseli și muncitori.

Ei se adunau în sedințe frumoase, întrecîndu-se în a face propuneri de îmbunătățire a muncii. Propunerile erau examinate cu atenție și înusite. După sedințe, ei se întâlneau, doi câte doi, în parcuri frumoase, în cofetării sau pe litoral, pentru a discuta măsurile practice de aplicare a propunerilor de îmbunătățire a muncii, fiind de acord întotdeauna atât în problemele mari, cât și în problemele mici. La unele din aceste dezbateri participau și membri ai familiilor lor, aducîndu-și contribuția la rezolvarea problemelor concrete. Unii dintre tinerii colegi ai eroului principal s-au căsătorit între ei, astfel că buna înțelegere care domnea în sinul colectivului a devenit și mai bună. Atît în cadrul muncii, cât și în plimbarile cu barca pe lac ei își împărtășeau unii altora sentimentele și experiența de muncă.

Peisajele au fost foarte frumoase: cartiere noi de locuințe, grădini, marea, munții, costumele, parcurile, bibliotecile, cîmpurile. A fost un film frumos în culori. Nu-mi amintesc titlu-

D.S.

„Să zicem că nevastă-sa n-a vrut să-l urmeze în provincie”...



Solo-trombon la Amsterdam în filmul vest-german Profesor Columbus

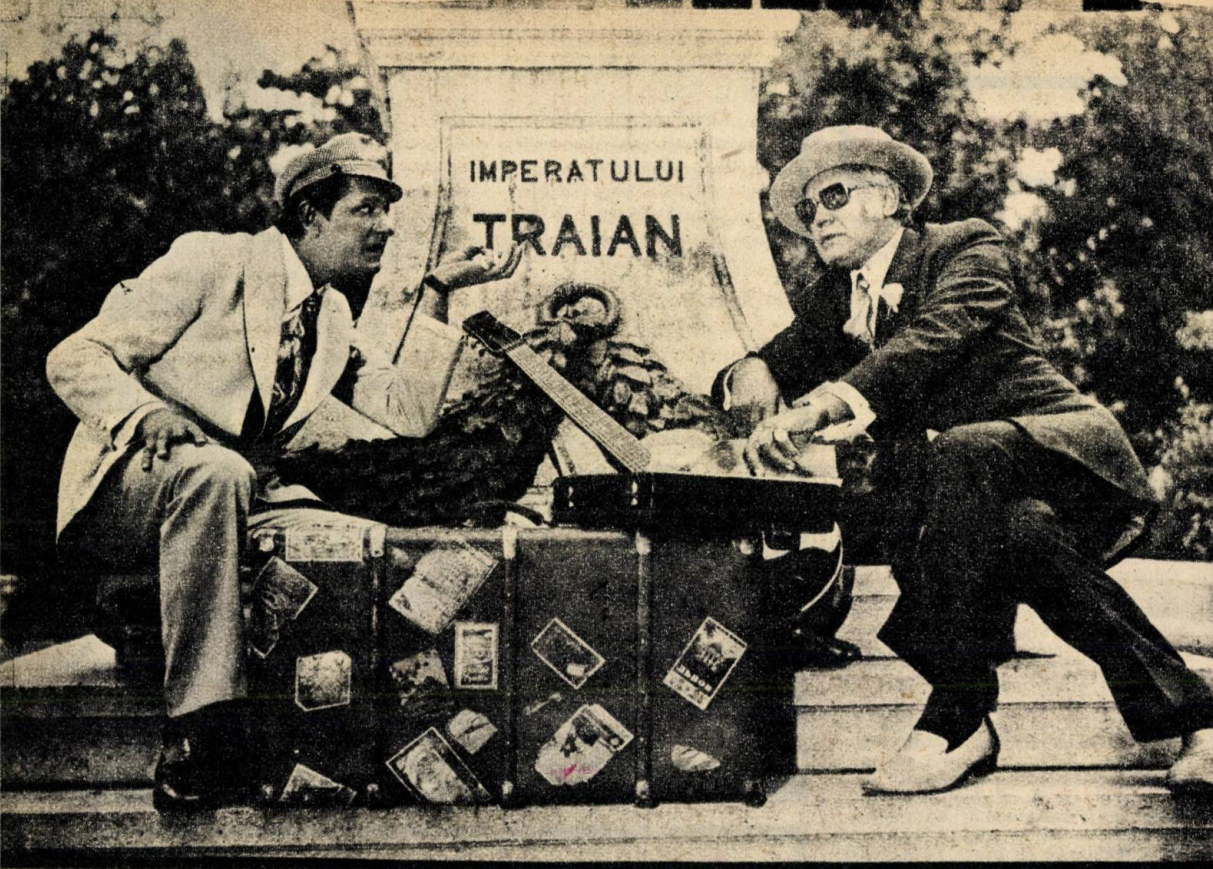
Comedia oamenilor serioși

În decorul bărbilor hippy și al rochiilor mini, punînd degetul pe rana deschisă a Americii deceniului opt (fuga de acasă a adolescenților și odiseea căutării lor de către familiile nedumprite), Milos Forman își continuă în **Decolare (Taking off, 1971)** investigația sagace a universului de papă-lapte ce-i ilustrase filmele anterioare. Acum, într-un mare oraș transoceanic, are loc o audiere de muzică folk. Printre aspiranțele la celebritate (amintind acel **Concurs** ce fusese debutul regizorului) își face apariția fetița speriată și timidă a cărei absență de o noapte de la domiciliu va declanșa toată comedia. Părinții o caută noaptea, plimbînd un mare portret prin metropola adormită, iar dimineața, cînd o văd întorcîndu-se, o bruftuluiiesc. Ea fuge din nou și nu se va întoarce, un timp, obligîndu-i pe cei ai casei să bată America în lung, și-n lăt, să viziteze comisariate, baruri și case corecționale, să participe la congresul Asociației părinților părăsiți, la sedințe de marijuana, la sindrofii burlești și degradante. Cînd, în sfîrșit, revine, tinăra odrasla are alături un bărbos de vîrstă ei care se declară compozitor. Tinărul, în ciuda aspectului detracat, este sigur pe sine și (indice suprem în societatea banului) cîștigă mai mult decît părinții

asa-ziși maturi. Este integrat, are păreri ferme și-i pune în inferioritate pe demodații socri ce se demit cîntîndu-i arii de operetă vieneză.

Filmul este o dezbaterie despre două generații: una a maturilor care vorbesc mult și nu realizează nimic, rămînînd continuu dezadaptați; cealaltă, a tinerilor care tac îndesat și, în uniformă petică a revoltei, devin complici ai împrejurărilor. Și unii, și alții, sînt serios convinși de ceea ce fac, dar spectatorul este pus în situația să ridă copios de zburările, dramele, suferințele lor. Adevărata satiră este aceasta, în care cel satirizat își vede încordat de treburile lui, neconsiderîndu-se nici o clipă interpretul unui spectacol. Sarcasmul coroziv al lui Forman este prilejuit nu de sentimentele frumoase ale personajelor, ci de naivitatea lor. Nu faptele lor, în sine, sînt reprobate, ci miza mică pusă pe ele în joc, vulgaritatea și comoditatea lor, kitsch-ul social pe care îl conturează. Civilizația, confortul, deriziunea idealurilor îl dezarmează pe om, îl anemiează, îl devitalizează. Pentru cine urmărește aparențele acestei decăderi, tragedia eroilor se transformă în comedia tonică, în catarsis eliberator.

Romulus RUSAN



Comedia este un lucru foarte serios

„Iubiți comedia?” este o întrebare pe care n-o pot pune actorului Dem Rădulescu, nici în glumă. „Dar ea pe dumneavoastră?” nici altă. Între ei și comedie există o iubire veche, toată lumea o cunoaște și se bucură de ea. Lumea, adică publicul, iubitor la rîndul lui de comedie și de Dem Rădulescu. De pe această rampă sigură se poate decola într-o discuție, evident despre comedie. Nu-i așa?

Dintr-un colț al încăperii mari, luminoase îmi răspunde un fluierat ușor, melodios, vesel pe care urechea mea îl identifică a fi al unui canar. Dar cine știe? Iau fluieratul așa cum îmi convine, adică un acord și aștept. Așezat în spatele unui birou cochet, actorul îmi oferă o lungă pauză de gîndire însoțită de o țigară BT, asortată la cafeaua pe care soția mi-o pune în față, cu gesturi mol, grijuli, de vîltoare mamă ce se află. Scena e mai curînd duloasă decît comică, dar noi zîmbim, toți trei. Dumnezeu știe de ce. Dem Rădulescu se uită la so-

ție, în așteptarea terminării cu bine a „operațiunii cafeaua”. Și zîmbește. Soția se uită la cescuța: stă bine? Stă! Și zîmbește. Eu mă uit de la unul la altul și zîmbesc. Nu știu dacă de acolo de unde se află, canarul se uită la noi, dar mai fluieră o dată și-mi dau seama că o să ne fluiera tot timpul discuției.

— Da...

— ...se aude, în fine, vocea cu inflexiuni binecunoscute, în timp ce soția, cu aceiași pași mici, grijuli, se îndepărtează de „locul crimei” și se așează cuminte pe o canapea.

— ...Ar trebui mai întîi să stabilim ce e comedia...

— Să stabilim!

— Eu am avut doi mari profesori: Sică Alexandrescu și Aurel Baranga. Baranga mi-a spus odată: „Domnule, comedia e un lucru foarte serios”. Iar eu i-am povestit lui cum am fost invitat la un festival „George Coșbuc” la Sala Palatului, într-o dimineață, la ora 11. 2600 de spectatori, toată floarea

Teatrului Național care urma să recite, în fața bustului imens al lui Coșbuc, poezii de Coșbuc, Aura Buzescu, Finteșteanu, Calboreanu, Ion Manu, ce mai! Toată floarea! Și Marietta Sadova, care făcea spectacolul, m-a pus să spun și eu o poezie... Vedeti, rideți! Păi sigur că rideți! Eu m-am împotrivit, ea a insistat că nu și nu, de ce să învăț eu publicul așa. Să spun „Maica și haiducul”. A împărțit poezia în două, partea mamei i-a dat-o Mitzei Arghezi și eu eram haiducul. Mi-a pus un suman pe mine, o căciulă țuguiață pe cap, trecuse cam aproape o oră de recitări, totul era superb, dimineața, Sala Palatului, lume multă, o frumusețe, în culise toți actorii la arlechin, a intrat Mitzura și a spus partea mamei, mi-a venit rîndul mie, și, în clipa în care am pus piciorul în scenă și am spus: „maică!”... nu vă pot spune ce s-a întîmplat. La un meci de fotbal e o copilărie. Toată lumea aia, 2600 de oameni, a început să urle. Mă gîndeam la toate nenoro-



Dem Rădulescu cu Ștefan Bănică, Nieu Constantin și Mircea Albulescu
în Vin ciclistii de Aurel Miheles

prile care mi s-au întîmplat în viață sau mi se pot întîmpla, recitam foarte serios, dar după fiecare vers erau urale, hohote, un vacarm. Cînd am terminat și am ieșit din scenă toți colegii mei din culise s-au uitat la mine ca la ultimul om: le prăpădisem festivalul. Urma Calboreanu cu „Nunta Zamfirei”, dar eu n-am mai stat. M-am schimbat și am plecat ca un vinovat. A doua zi, m-am întîlnit cu Sădova la teatru: „Mă, ai avut dreptate!” zice. Ce vreau să spun eu cu povestea asta? În primul rînd, că ce spunea Baranga despre comedie este foarte adevărat și în al doilea rînd că un actor care iese în fața oamenilor își poartă pecetea. Spectatorul știe la ce a venit. Odată cu bilețul, el plătește și convenția. El știe că Desdemona nu moare. Știe lucrul ăsta și merge „în pact”. Dacă s-ar ști că Desdemona moare, de-adevăratelea, poate că ar veni cîțiva amatori de senzații tari („hai să vedem cum o omoară pe aia astă-seară!”), dar asta nu e artă... Cum e cu comedia vreți dumneavoastră să vă spun... Mie mi se pare că aici se face o mică mare greșală. Actorul știe că a luat în mînă un text de comedie și merge pe ideea asta. Cred că acest lucru ar trebui uitat. Nu de aici trebuie să se tragă comicul. Nu, în fond, dacă ne gîndim bine, în viață nimeni nu vrea să se ridă de el. Toată lumea vrea să ridă fie de ceva, fie de cineva. Se întîmplă drame mari, uneori, dar din

**„Un actor
de comedie
este o persoană
care trezește
o reacție anume.
Se spunea:
Aa! Uite-l
pe Botta!
Și:
Ha-ha! Uite-l pe
Birlic!”**

cauza unei situații care „trage” spre ris, tu rîzi. Dar omul trăiește o dramă. Cine nu l-a cunoscut în viață pe Grigore Vasiliu-Birlic nu l-a cunoscut pe Birlic. Cînd era mai enervat, mai supărat, cînd tipa, atunci era un mare comic. Spuneam de Sică Alexandrescu: acest mare om de teatru nu dădea niciodată o indicație degeaba,

nu despica firul în patru decît ca să găsească esența lucrurilor. De aici trebuie pornit, de la esență. Am mai spus-o în cîteva interviuri și o repet: important în această meserie este să-ți formezi o concepție. O metoda de lucru. Dar m-am îndepărtat. Comedia. Cum e cu comedia? Fără îndoială că există o aplecare a actorului pentru așa-zisa comedie. Și eu cred că ea merge mină în mină ori cu o imensă intuiție, ori cu o inteligență scilicitoare, dar de obicei valoarea comediei crește în măsura în care actorul e mai intelectual. Comedia e un joc al spiritului. La Bernard Shaw, la Oscar Wilde, la Beaumarchais, la Molière, nu te tăvălești de rîs. Risul are diverse stadii. Există zîmbetul, există risul mai pe înfundate, există și hohotul, dar mai presus de orice în comedie contează satisfacția estetică în fața momentului de artă. Eu cred că la comedie satisfacția estetică trebuie să fie mai mare decît la dramă. Risul este un moment de paroxism al stării spirituale. De asta, părerea mea este că trebuie să tratăm comedia ca pe un lucru foarte serios. Cu cît conflictul este mai puternic, cu cît frămîntările sînt mai mari, mai adevărate, cu atît risul este „mai la obiect”. Cum se întîmpla cu ultimul meu rol — și sper să nu fie ultimul — pe care îl joc la Bulandra în *Secretul familiei Posquett*, acest magistrat care nu glumește deloc, dar deloc, și totuși în sala lăuna se amuză. Datorită situațiilor și relațiilor

lor care se stabilesc acolo. Asta e un fel de comedie. Mai subțire. Dar există și comedia satirică, la care omul ride, că ești mai mocofan, mai mitocan, că nu ești îmbrăcat ca lumea, că vorbești anapoda — că nu **semeni** cu el. Dar și aceasta este un fel de comedie care nu trebuie subliniată gros. Pentru că și asta este o problemă! A fost o perioadă — acum pot vorbi despre ea ca a trecut — în care și eu și alții credeam că „în artă trebuie să șochezi”. Mi s-a atras și mie atenția de multe ori că am exagerat. S-ar putea, nu zic nu.

Din colțul lui, canarul flueră admirativ) zic eu, care nu știu să flueri nicicum, nici în colț, nici în pădure, nici... Străin de apart-eul meu, actorul își rotunjește măturisirea:

— Dar aici este vorba de o exagerare conștientă. Pentru că așa-zisa comedie se împarte și ea în mai multe încrângături: este comedia bufă, este comedia satirică, de moravuri, de situații, depinde unde exagerezi. Unele zone permit exagerarea, altele nu... Dar un tânăr actor, dacă are și personalitate, nu poate să apară așa, în fața lumii, ca un nimeni. Vine cu niște mijloace ale lui. Și pe baza acestei convenții, pe care o avem, din capul locului, cu spectatorii și pentru faptul că eu am considerat cîteodată că trebuie „să intru” în public, mi s-a spus că am exagerat caracterul comic...

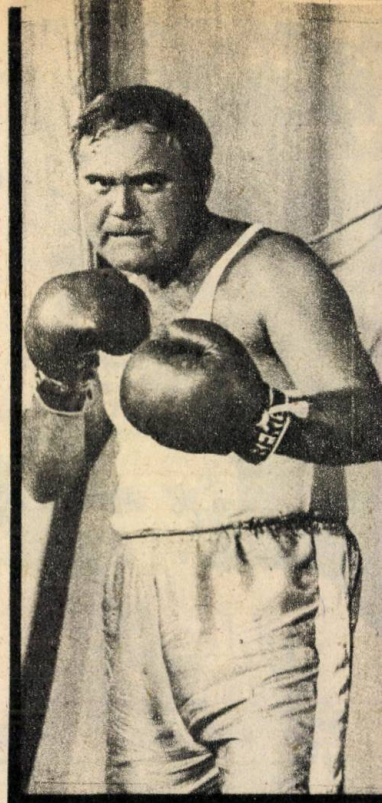
— Și nu l-ați exagerat?

— S-ar putea... Dar ce se întîmplă? Eu cînd joc — cei care mă cunosc mai bine, își dau seama — intru într-un fel de transă. Eu sînt un actor de inspirație în momentul creației — valoroasă sau nu, nu discut, rămîne de văzut, dar intru în transă. Din aceasta cauză filmul nu mă ajută.

Acolo te oprești, reiei, iar te oprești. Pe mine trebuie să mă lași să evoluez. Să nu-mi tai firul. Pe mine trebuie să mă lași să intru în situație. Este defectul meu. La film trebuie o știință aparte, pentru că sînt niște lucruri altfel decît în teatru. Lipsa spectatorilor, în primul rînd; agitația de pe platou; faptul că te oprești cînd tocmai te porniseși... Actorul este ca un tranzistor. La ora fixă, trebuie să intre în priză. A intrat, a jucat. La film nu se poate așa. La film deschizi ușa azi și intri în casă peste o lună. Nu e genul meu. Pe urmă e relația cu spectatorul. Fericit actorul care se poate lipsi de relația asta. El poate face și film fără nici un efort. Eu nu pot. Cred că la comedie momentele de inspirație comică sînt mai importante. Pentru că aici poți fi atacat mai ușor. De ce? Pentru că a fi actor e una, și a fi actor de comedie e tot alta, și încă ceva.

— De cînd aștept să-mi spunei ce-i mai trebuie unui actor de comedie...

— ...Acel ceva este posibilitatea de a trezi în spectator o superstare de satisfacție. Într-un mare rol de dramă ai aproape aceeași satisfacție ca în fața unui rol de comedie. Aceeași satisfacție o am și în fața unui actor de dramă și în fața unui actor de comedie, dar la comedie se petrece acest proces pe care nu știu cum să-l numesc de aceea i-am zis superstare estetică. Risul. Singura viețuitoare care ride este omul. Satisfacție au și animalele. Porcul, dacă îl mîngii pe burtă grohăie, pisica toarce cînd e mulțumită, ciinele își arată dantura în semn de satisfacție, se pare, dar nu e ris. Și mai este ceva. Gîndiți-vă că omul este singura ființă care se poate studia în oglindă. Se poate observa.



Singurul care are conștiința de sine tot omul este. Și memorie! Memoria a jucat un rol foarte important în evoluția omului. În faptul că are memorie cred eu că se află răspunsul la întrebarea de ce ride omul. Noi știm ceva despre ceva. Despre fiecare lucru știm ceva anume. Cînd se strică acest mecanism a **ce** știm noi, omul ride. Dacă în loc de haina îmi îmbrac pantalonii, omul ride! Normal! Nu e cum **știe** el. Să ne gîndim puțin la circ, pentru care eu am un mare respect, am văzut cîteva mari clowni. Grog sau Chaplin care face trecerea de la gest și mimică la cuvînt, genială, fantastică trecere! Dar să revin: faptul că omul se observă pe el și pe alții, naște posibilitatea de a satiriza, de a bagateliza, de a ride de... Comedia, după părerea mea, are o mică notă de răutate. Risul are și el o mică notă de răutate. Tocmai am găsit o carte veche, de teoretician, a lui Caragiale. „Individul” avea un spirit de observație fantastic. El nu vedea nimic fără ironie. Sînt oameni care se uită în jur și nu văd nimic în bine. Judecă totul pe bază de rău. Alții văd totul numai în bine. Caragiale vedea totul în ironie. Mă uit atent și, slavă domnului, că l-am întors pe toate părțile, că în **Scrisoarea pierdută** numai Joița n-am jucat! Nu pot spune că nu-l cunosc pe Caragiale. El bine, la el totul trece prin ironie. El nu privește nimic drept, el privește piezis...

— De fapt, ce face dintr-un actor, un comic? Uneori fizicul. Dar cînd nu e fizicul, ce este? Umorul? Și un actor de dramă poate să aibă umor, nu? De unde vine comicul unui comic?

(Din colțul ei, nevăzută, pasărea pe care eu o cred canar mă flueră, disprețuitor. Stăpinul ei nu, și nici nu-mi respinge întrebarea);

În Subteranul, profil contra profil cu Iurie Darie, asistați pașnic de Ștefan Ciubotărașu





Gong și box! Cu Toma Caragiu, în Knock-out de Mircea Mureșan

— În primul rând un actor de comedie este o persoană care trezește o reacție anume. Îmi aduc aminte că se spunea: „Aa! Uite-l pe Botta!” Dar se spunea: „Ha, ha, ha, uite-l pe Birlic!” Doi actori, foarte mari amândoi, și două reacții. Hai să zicem că Birlic era el mai sugubăt, așa, își avea felul lui, dar era om ca toți oamenii, pentru că omul este momentul de artă. Acel moment „pe care tot Caragiale îl explică și eu îl simt, îl înțeleg și sint de acord cu el. Caragiale spune așa: „Profesorul de matematică are un nas mare. Elevii se uită la nasul lui și se amuză. Și e unul mai nebun care, la liceu, în spatele closetului, desenează nasul profesorului pe gard. Nu se mai uită nimeni la profesor. Abia așteaptă recreația, se duc și rid în fața nasului de cărbune. Pentru că acolo este o realitate interpretată. Transfigurare artistică. Luăm ce actor vreți. Nicolae Bălățeanu, unul din cei mai mari actori pe care i-am văzut cu ochii mei, am jucat cu el. Să știți că avea un umor fantastic. Chiar și în momentele de dramă. Mie mi se pare că și Laurence Olivier are umor. Are un fel de a trata viața și situația de viață, cum o făcea domnul Shakespeare: când cu lacrima, când cu risul. Când cu miera, când cu fierea. Ei, în momentul când miera devine fier, apare comedia. Iar momentul când lacrima este ris și risul lacrimă, atunci ești Timică...”

— Și când ești Dem Rădulescu? (Nevăzută, canarul sau ce zic eu că ar fi un canar, fluieră îngrijorat. Dar fără temel):

— Când ești Dem Rădulescu... Când poți să faci un rol care să-ți permită să fii Dem Rădulescu. Tot ce știu este că întotdeauna eu caut momentul de adevăr al personajului. Pentru că nu

pot să merg în comedie suspendat, nu pot să-mi pierd pământul de sub picioare. Eu caut și găsesc momentul lui de adevăr. Momentul în care spectatorul să respire. Nu-l las să ridă bezmetic. Spectatorul trebuie să știe că personajul există. Că este format și el, ca orice om, din mici adevăruri care duc la un mare adevăr. Dacă eu, actor, deschid ușa neadevărat, fac focul neadevărat, mă mișc neadevărat, toate adunate fac marele neadevărat al personajului.

— Dar dumneavoastră, Dem Rădulescu, când ați devenit conștient de rosturile meseriei, ale comediei? În ce împrejurări?

— Să știți că vreau neapărat să scrieți ce vă spun acum: mă bucură enorm această întrebare! Înseamnă că m-ați înțeles! Faptul că îmi puneți această întrebare, din punct de vedere teoretic, este foarte just, și vă explic de ce: dacă cineva spune că a venit cu tot ce știe de-acasă, nu-l cred. Să zicem că eu aș fi un actor cum spuneți, iubit de public, și că sint un mare actor de comedie. Să zicem acest lucru, să-l presupunem... Dacă eu vă spun că am venit cu toate astea de-acasă, de la Rîmnici Vilcea, vă dați seama că aș stîrni risul. Deci, ar fi o comedie involuntară. Mai mult decît atît. Unul din profesorii cu care am lucrat la Institut (era profesor de regie) cînd am terminat școala mi-a spus așa: „Păcat că n-ai umor!” Nu ri-deți, că nici eu nu am ris cînd după a cincea vizionare cu Svejk, s-a mai spus odată că n-am umor. Cîinci vizionări cu sala goală. Și atunci am spus: „Dați drumul la public în sală și să vedeți ce se întîmplă!” Mă bucura foarte mult întrebarea dumneavoastră și vă răspund: profesorii mei, începînd cu Beate Fredanov, continuînd

cu cei din Teatrul Național, unde am deschis ochii ca actor — faptul că din 1956 predau la Institut și am lucrat cu generații întregi de actori, cu tineri, care vin mereu cu concepții de viață diferite și de la care am învățat și eu nu numai ei de la mine, totul la un loc m-a făcut să ajung la o anumită concepție. Dar — și abia acum vă răspund direct la întrebare — am simțit că am învățat ceva și n-am trăit degeaba, la premiera lui Valeriu Molescu de la Teatrul Bulandra, cu **Secretul familiei Posquett**. Acolo am trăit eu momentul, la una din repetiții, cînd s-a făcut o liniste desăvîrșită, am simțit-o pe colega mea, Mariana Mi-huț cum a rămas cu ochii la mine. Gina Patrichi la care tîn foarte mult, este o ființă deosebită, o intelectuală, mi-a spus după aceea: „Domnule, eu nu rideam ca să nu fiu obligată să mă întorc cu spatele, că nu voiam să pierd nimic, nici o mișcare!” Acela a fost momentul meu de înțelegere. Oamenii care mă cunosc, prietenii, soția, oamenii apropiați mi-au spus că am venit cu lucruri atît de noi încît parcă aș fi o altă persoană. Nu, nu este adevărat. Eu sint. Eu, cel de-acum, plus cel de pînă acum. Experiența! Oricît ai fi de talentat, cînd ești tînăr nu poți sta pe lîngă un actor cu experiență. Nu poate un student să spună „Nunta Zamferei” cum o spunea Calboreanu. Așa cum nu poate spune nimeni „Pe lîngă plopii fără soț” ca Vraca. Vraca ni l-a redat pe Eminescu, așa cum era el. Numai Vraca, prin marea lui talent și marea lui experiență, a înțeles și a putut să ierte femeia în această poezie, pentru că nici Eminescu n-o acuză. Toți cei care au recitat „Pe lîngă plopii fără soț” acuză femeia. Ascultați! „Pe lîngă plopii fără soț/ Adesea am trecut/ Ma

Cu Ioana Bulcă, în Astă-seară dansăm în familie.



cunosteau vecinii toți/ Tu nu m-ai cunoscut!" Și Vrăca nu vrea așa. El spune: „Mă cunosteau vecinii toți/ Tu nu m-ai cunoscut...” Blînd, iertător! Înțelegător! Dar o viață i-a trebuit ca să ajungă la înțelegerea asta! De ce credeți dumneavoastră că a scris Stanislavski și alții ca el? Pentru ca să ajute tînărul actor să ajungă mai repede la o concepție. Stanislavski n-a fost nici un mare actor, nici un mare regizor, a fost un om cu cap și un pedagog extraordinar care a urmărit atîta mari actori pe care i-a divinizat și a scris, ce-a scris? Metoda lor de lucru! Am vorbit și cu maestrul Calboreanu și cu alți actori și să știți că ei așa jucau, cum zice Stanislavski, dar le-a trebuit o viață ca să ajungă singuri la metoda lui... M-am îndepărtat! Dumneavoastră vreți să vorbim despre comedie. Să vorbim!

— Mai bine spuneți-mi cum v-ați apucat de actorie...

— Vreau să vă spun mai întîi că mi-a plăcut, dar teribil mi-a plăcut Jean Gabin, care a spus odată că el n-a vrut să fie actor și nu e actor... Nu știu! Este ceva cu totul și cu totul inexplicabil cum am ajuns eu actor. N-am spus o poezie pînă pe la vreo 16 ani. Nu mi s-a dat nici măcar la școala primară să spun o poezie. N-am văzut spectacole de teatru, abia în 1943 am văzut primul spectacol cu Maria Tănase, „Gioconda Iubeste”... A fost ca un miracol! Casa noastră de la Rîmnicu Vilcea era lîngă gară. Actorii veneau cu vagonul și eu nu mă dezlepeam de lîngă vagon, de dimineață de la 9 cînd se sculau, se spălau și se duceau la cumpărături, să mîncească sau veneau pe malul Oltului, că Oltul e foarte aproape de gară acolo — să facă baie. Și Tănase, și balerinele... Pe Tănase l-am văzut o singură dată...

— Balerinele de mai multe ori... (șoaptă dulce, dinspre canapeaua de pe care soția asista cuminte-cuminte la discuție).

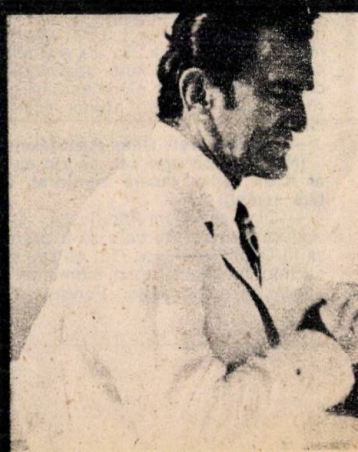
— Da! Am fugit de-acasă să-l văd pe Tănase și am ajuns la actul II. Toți actorii care veneau în turneu la Rîmnicu Vilcea unde se juca un spectacol pe săptămîină cu teatru din București — i-am văzut, îi știam pe toți, luam autografe, stăteam pe lîngă ei pînă se scotea decorul... A fost un miracol. Cînd mi-a căzut în mină un fel de manual de arta actorului, știu că l-am devorat. Pe la 17 ani am început să joc și eu la liceu cu băieții. Am scris și un fel de reviste, am și apărut în ele, spuneam cuplete și lucruri cu haz de Tănase... Acum, dacă mă gîndesc și chiar să spun drept, încă de la grădiniță știu că mă iubeau copiii fiindcă-i făceam să rîdă. Știu că rideam eu cînd spunea tata cîte ceva, el avea un umor fantastic. Știu că odată am chiulit și eu de la grădiniță și copiii au venit să vadă ce-l cu mine, că nu riseră în ziua aceea. Cînd am venit acasă, mama m-a întrebat unde am fost și eu am spus: „La grădiniță”. Și m-a aruncat în pivniță... Era adîncă, trei metri... De atunci, n-am mai lipsit niciodată, nici de la grădiniță, nici de la școală, nici de la facultate și nici acum nu lipsesc de la teatru, de la radio sau de la televiziune. Deci, așa a fost că am simțit o atracție fantastică spre scenă. Am plecat din Vilcea, am venit în București, la institut. Cîștigasem atunci un concurs, și aveam o insignă sportivă în piept, m-a și întrebat Storin ce e...



Cu Geo Saizescu, regizorul preferat.
sau Geo Saizescu și actorul său...

— Ați făcut sport? Ce sport?
— Fotbal, volei, box. Mai ales box.
— Și de ce v-ați lăsat?
— De frică...
— A dat altul mai tare... (șoapta dulce-dulce din colțul canapelei pe care soția, vîltoarea mamă se odihnește).
— Storin era în comisia de examinare... Aici am venit, la Institut, pe Schitu Măgureanu, și aici am rămas. Am intrat al 33-lea din 90. Stăteam la cămin. În anul I am aflat că cine ia bursa republicană i se dau și 250 de lei pe lună. Și am luat-o. Am luat-o în toți anii. Totdeauna am fost de părere că dacă faci un lucru, măcar să-l faci bine.
— Orice tînăr își ia un model. Dumneavoastră cu cine ați vrut să semănați? Că n-ați reușit să semănați

În tripletă și în B.D.-ul lui





În La porțile pământului, călăuza lui George Constantin și a Ilincăi Tomoroveanu

decit cu dumneavoastră, nu contează...

— N-am vrut să semăn cu nimeni. Așa este! În primul rînd am fost foarte trist cînd mi s-a spus că n-am umor. Mi-a părut rău, cu toate că prin clasă, pe la unele exerciții, se mai zîmbea, așa. Mi-am zis: s-ar putea chiar să nu am umor. Pe urmă am prins un rol mai spre comedie în *Poveste din Irkutk* și a plăcut tuturor și a plăcut și autorului, lui Arbuzov... Mie mi-a plăcut foarte mult un actor — contestat de unii — Jerry Lewis, care întrebă de ce e fericit a răspuns: „Sînt fericit că sîntem 3000 de actori și numai cîțiva de comedie!”

— Deci ne-am întors la comedie...
— Da. Și eu rămîn la ce spunea

Baranga: „Comedia este un lucru foarte serios”. Nu mai țin minte cine spunea că o zi în care n-ai rîs e o zi pierdută. Mare adevăr! Omul are nevoie de rîs la nivelul celulei. Pentru că la durere intervine adrenalina. Iar buna dispoziție dizolvă adrenalina. Comedia e ca natura. Iar a face comedie e ca și cum ai invita omul pe Valea Prahovei sau la mare. Realizează cineva acest lucru? Ce valoare are comedia... Am să vă spun o poveste. Aveam o piatră la rinichi. Singur în casă. Formez numărul Salvării și vine. Și cînd sună doctorul la ușă, îmi încetează durerile.

— „Știi s-o scoți? Scoate-mi-o!”

— Păi asta e! Că nu era timpit domnul Caragiale! Ei, eu cred că risul

e Salvarea. Comedia e salvarea. Mi se pare un medicament extraordinar, pentru că omenirea are nevoie să rîdă.

— Dar nu vi se pare că la atîta cerere de ris oferta e cam mică. Nu vi se pare că sînt prea puține comedii la marea noastră nevoie de comedie?

(Pasărea nevăzută, să zicem canarul — mă flueră discret. Fără efect).

— S-ar putea să fie acum un gol de producție... Noi, la Institut, cînd apare un candidat cu o diră de umor, sîntem bucuroși. Mai putem da teatrului o speranță... Știu eu de ce e puțină comedie pe lume? Și în teatru ca în teatru, da! la film, ce să mai vorbim... Acum joc în *Coana Chirița* care cred că va fi o comedie bună, de moravuri, de epocă, de stampe... Avem actori,

**Întrebat
de ce e fericit,
Jerry Lewis
a răspuns:
„Pentru că
sîntem 3000 de
actori
și numai cîțiva
de comedie...”**

avem și posibilități... Adevărul e ca e și mai grea comedia. Îmi spunea odată Baranga: „Domnule, eu scriu actul I într-o săptămînă, actul doi în două-trei săptămîni și-mi trebuie cîteva luni ca să scriu actul trei.” E o știință să scrii comedie. Dar subiecte se găsesc. Depinde cum le tratezi. Adevăr să fie, relație adevărată, și să vezi dumeata cum ride lumea! Dar dacă nu sînt... Dacă nu sînt, mă obligi pe mine, biet actor, să mă strîmb ca toți dracii — că d-ăia ți-am dat rolul, să rîdă lumea! Și lumea vine, vede și zice: la uite la el cum se strîmbă! Păi asta-i actor?... Și cîte situații de comedie adevărată există în viață. Sîntem clovni, într-un mare circ. Uitați-vă nițel în viață, uitați-vă!

Mă uit nițel în viață. În viața de lîngă mine. Văd doar actorul cu care stau de vorbă de vreo trei ore, văd o femeie tînă care, la vremea cînd vor apărea „micile noastre rîndulețe”, va fi o tînă mamă, mă uit și spre colțul de unde am fost fluiertă fără milă, acolo nu văd nimic, la mine nu mă pot uita, că „nu port oglindă”... Dar înțeleg ce spune Dem Rădulescu. Înțeleg și că trebuie să-mi string „instrumentele de tortură” care de mare folos mi-au fost, îmi pun, așadar, magnetofonul în coșul cumpărat astă-primăvară, cu tata, de la Arad, în piață, și mă retrag încet — să nu mă simt pasărea și să mă fluiere. Reușesc, ies în stradă, e cald, foarte cald, e vară (că noi Almanahul de Iarnă vara îl facem), e cald, e lume, lume, lume. Viață. Mă uit, așadar, în viață.

Eva SÎRBU

Mircea Drăgan, cu Puiu Călinescu și Jean Constantin





Gînd comedia era lege



Înainte de a închide, pentru o vreme, „Dosarul comediei“, se cuvine să ne amintim, fie și în treacăt, vîrsta ei de aur...

De risu'-plinsu'

„Iată pe pînă un grădinar stropind răzoarele cu flori. Unda de apă ce țîșnește din furtun cade pe ramurișul copacilor, pe straturi, pe iarbă, pe potirele florilor și frunzele tresar imbroscate cu stropi. Un băiețandru zdrențaros, pe fața căruia se lățește un zîmbet sîret, se strecoară la un moment dat în grădina și, apropiindu-se pe la spatele grădinarului, pune piciorul pe furtun(...) și iată că în clipa cînd omul duce „la nas“ capul furtunului, să vadă dacă nu cumva s-a astupat, băiatul ridică brusc piciorul și suvoiuil îl lovește pe grădinar drept în față cu atîta putere, încît îi se pare că stropii se vor revărsa și peste tine, și fără să vrei te trăgi într-o parte...”

Cam așa ar fi arătat (aproape decupat) întîiul scenariu de comedie cinematografică imaginat (era de-ajuns) de Louis Lumière. Textul mai înainte citat trădează însă mîna unui profesionist al scrisului. El nu e altul decît Maxim Gorki și rîndurile sale sînt doar o relatare jurnalistică de senzație oferită în 1896 unui ziar din Rusia.

Dar... la modul ideal, „scenaristul“ Lumière—Gorki ne îngaduie să tîlmăcim mecanismele umorului cinematografic aflat încă sub semnul mirabilității. Noi vedem **Stropitorul stropit** și... nu ridăm. Privim condescendent pelicula filmată ziua, dar, devenită, prin dese copii, „nocturnă“, încercăm să ne conectăm la vremea velocipedelor, la junețea Turnului Eiffel și

„Masca“ Jerry Lewis și mascata Shirley Mac Laine



nu izbutim. „Scenariul” e totuși coerent, interpretarea fără cusur, filmarea acceptabilă. Picăturile de apă — mie cel puțin — îmi par lacrimi. Filmul a început și el (ca mai toate ale lumii) cu lacrima, lacrimile. Iar convenția cel-l putea face viabil și de care era încă străin fusese, deja, inventată într-un orașel valah. Ploesci, desigur, sub magicul nume de **risu-plînsu**. Caragiale (I.L.) și Stănescu, ce pînă mai ieri ființa printru noi, dăduseră hîl-lare formule **risu-plînsu** greutatea și gravitatea unui concept artistic.

Concept ce pune comedia de orice ambiție ar fi ea sub semnul deopotrivă al dorinței stenice de a ajunge prin ris la **bucurie**, cit și sub semnul suav al plînsului aducător de calmă ubilație.

Mustațile și alte accesorii

Ce s-ar fi făcut comedia cinematografică fără aceasta magnifica piesă de arsenal greu: **mustațile**?

Ceva a rămas ireversibil pierdut: risul copilăros al Marelui Mut. Și nu se văd semne că ne apropiem de o nouă vîrstă de aur a comediei...

Ele, proliferate cu cele mai bizare deseme, au populat cu generozitate peiculele dinții. Nu erau doar nas-trușnice, ci (inca)timide. Și anonime. Apoi, vorba poetului, trebuiau să ca-pete un nume. Au apărut **mustațile** Keystone, purtate cu fală(tăcută) de băieții lui Sennett, asemenea co-zilor de cometă, pînă cînd pipirul Charles Spencer Chaplin a pescuit cu sagacea-i privire, într-un restaurant, una cu care s-a improprietărit rapid. La o mustacioară grațioasă a asortat un baston subțire ca o baghetă de di-rigor, fiind „generos” pînă la megalomanie doar cu vesmintele, ample, so-rocite a împodobi un burtos și, mai ales, cu pantofii, adevărate șalupe.

Comedia primea trup. Și veșmint.

Epilog la capitoul... **mustați**

Filmul e tînar, Dragul nostru D.I. Suchianu era mai bătrîn (cu trei luni) decît el și nu se fudulea. Filmul are o „biografie” ce seamănă, cînd nu se

suprapune, cu destinul avionului și automobilului. Toate trei aceste in-venții au fost decisiv influențate de două perechi de — ați ghicit — mus-tați. Una purtată de un Kaiser neamt, zbirliță, ascuțită și una „copindu-se” pe a lui Charlot, instalată sub nasul unui smintit zugrav austriac. Aproape o sută de milioane de morți! O Eu-ro-pă amenințată cu distrugerea! Intre Wilhelm și Hitler n-au curs prea mulți ani, dar — cel puțin pentru arta ori doar pentru industria filmului — ei au fost decisivi.

Multe splendori s-au risipit.

Au amuțit altele.

Și asta tocmai cînd filmul abia învă-tase să îngăime primele sunete.

Pentru mine, chiar dacă urmele răz-boaielor s-au sters, ceva a rămas ire-versibil pierdut: risul copilăros al ma-relui Mut. Risul credinței în speranță.

Am mai zîmbit, după ultimul (ulti-mul?) mare război cu Gérard Philipe, cu Bourvil, de Sica, Totò, Fernandel — prea puțin cu uluitorul Birlic — cu Etaix și de Funès, dar parca n-am mai ris, ștergindu-ne furis, lacrima, ca atunci cînd Charlot își savura gheața, într-un ospăt printre gheturi...

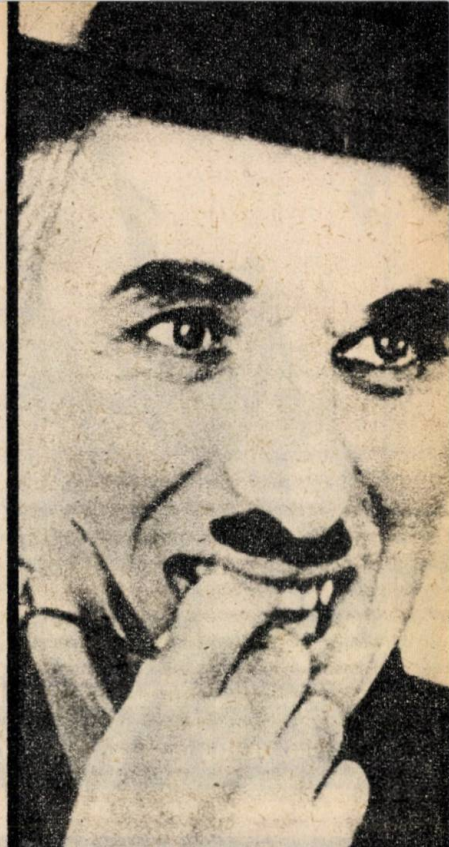
Nimic nu se ridică — repet, pentru mine — la înălțimea la care acel Mut se plasease în memoria planetei.

Și lucrurile nu s-au schimbat nici în deceniile din urmă. Și nu sînt semne că ne apropiem de o nouă vîrstă de aur a comediei. Deși am făptuit mira-cole. Am ajuns, de pildă, în Lună. Pri-mii? Nu prea: ci **după** Mellès! Nu în-cetăm însă să trudim pentru recistiga-rea teritoriilor pierdute..

Anecdote cu „mai-vechii”

„Mai-vechii” nu-și topeau tot spiri-tul în faimoasele lor pelicule. Iată, aiese la întîmplare, cîteva întîmplări ce le confirmă hazul.

Invitat de H.G. Wells la casa lui de la țară, Chaplin petrece o noapte în



Risu'plînsu' lui Charlot

frig. Dimineața e întrebat cum a dor-mit.

Chaplin: „Foarte bine”...

Wells: „Mulți invitați s-au plîns ca e rece camera”.

Chaplin: „N-aș spune, rece, ci doar înghețată”

Farmecul cu haz al Elvirei Popescu





Mai multe flori și grădinarul Pierre Etaix

De Funès, actorul-orchestra



Humphrey Bogart interviuat. La întrebarea dacă a făcut sport, răspunde:

„Acasă la John Huston, cu ani în urmă, am jucat fotbal, în salon cu un ananas. Petrecerea era, să zicem așa, foarte avansată...”

Tot Bogart: „În primele mele 34 de filme am fost omorât de 13 ori, electrocutat sau spânzurat de 12 ori și evadam din închisoare de 9 ori. Eu am inventat și experimentat cele mai noi modalități de a te ține de pîtec. Unele se mai folosesc și azi...”

Fritz Lang „are probleme” cu un actor ce refuză să execute un salt primejdios) de cascador:

Actorul: Nu puteți să-mi cereți să fac asta!

Lang: Ba da!

Actorul: Bine, dar dacă sâr, s-a zis cu mine!

Lang: Nu-i nimic, e secvența finală a filmului!

Myrna Loy primește o carte poștală de dimensiuni neobișnuite (trei metri și jumătate pe doi metri și zece). Expeditor: Clubul numit: „Vrem să ne însurăm cu Myrna”.

O „anecdotală” ceva mai amară, o mărturisire a lui **D.W. Griffith**: „Am făcut peste două sute cincizeci de filme și toată averea mea este ceasul pe care-l port la mînă”.

Și tot **Chaplin**.

Sosit într-o vizită la prietenii săi, Fairbanks și Pickford, el rostește grăbit: „Am venit să mînc cu voi. Aveți o fărîmă de pine și un strop de apă pentru mine?” Curînd, în eleganta sufragerie, Albert, majordomul amfitrionului i-a servit acestuia un pui fript iar lui Chaplin, pe un impozant platou, o fărîmă de pine și, într-un biet pahărel, picătura de apă cerută...

Fernandel, calul și cită comedie tandră!



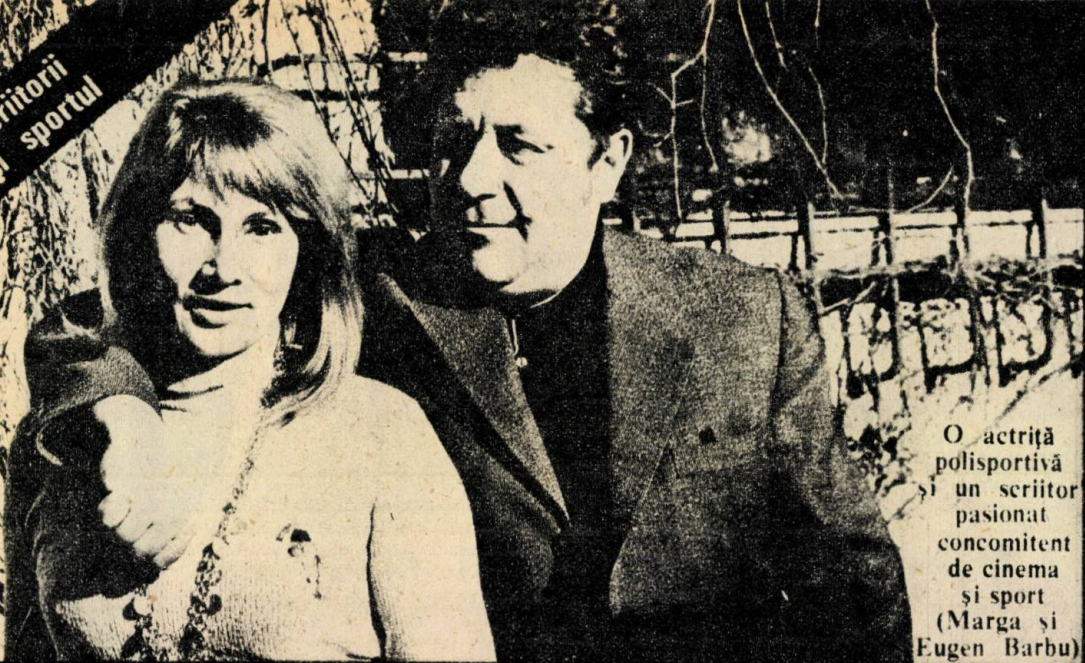
Nostalgie

Cît vom exista...
cît vom mai derula petalele alunge din sicriazele arhi-
velor de cinema
și vom exhuma pentru mirarea ochilor noștri ce s-au
mișcat și peste Gioconda, dar și peste Hiroshima
vom trece în timpii viitori
în secolul de-o pildă, 21
cu amintirea

unei epoci de eroic pionierat
în care comedia era, desigur **rege**, dar mai ales, **lege**,
alege dulce, blindă lege diafană ce face din noi smeri-
ții ei slujitori
și înainte de orice (și după orice)
oameni...

Gheorghe TOMOZEI

scriitorii
și sportul



O actriță
polisportivă
și un scriitor
pasionat
concomitent
de cinema
și sport
(Marga și
Eugen Barbu)

Foto: Ion Cucu

Sport și cinematografie

Cu ani în urmă, mă aflam undeva, în Grecia pe o veche pistă de atletism a unei arene antice. Nu lipseau urmele acelui teatru al sportului pentru că stadionul este o scenă, așa a fost și așa va rămâne. Gesticulația trupurilor este retorica protagoniștilor. Se poate vorbi chiar despre o mimică a atletului când e vorba de un efort final, cum o cursă de fond poate fi comparată cu o lungă tiradă a actorului. Aplauzele nu lipsesc nici în stadion, cum o săritură peste stachetă poate fi o metaforă a efortului fizic. În acel decor strălucit de pini, ruinat, dar nu părăsit imi puteam închipui strigătul de victorie al multimei, încurajările și mușchii încordați si, deodată, mi-am amintit de Olimpicii lui Montherlant și de Discobolul lui Miron în eternitatea lui. Iată, mi-am spus, cât de necesar ar fi un Muzeu internațional al sporturilor. Undeva, în lume, există silueta în piatră a finlandezului Nurmi și, dacă știu bine, filmele care au imortalizat cursele de fond ale titanului Zatopek sau în casele lor pentru a aginti urmașilor pe marele atlet.

Așadar picturi, sculpturi, ba chiar, piese de teatru amintesc marile figuri ale sportului, cum nu se poate spune că a 7-a artă a rămas mai prejos de celelalte. Muzica nu e absentă de la acest banchet al spiritului, dacă ar fi numai să ne aducem aminte de *Uvertura sportivă* a lui Paul Constantinescu și de *Rugby* a lui Honegger sau de *Simfonia Alpilor* care ar putea însoți filmul unei coborâri în slalom de pe virful unui munte. Nu e statuia ecvestră a lui Gattamelata o imagine protocronică a unei întreceri de forță, fie ea și războinică? Dar carurile de

pe unele metope nu amintesc avant la lettre întrecerile de sulky? Alea gigantilor de la Angkor nu aduce ea, cu puțină bunăvoință, cu un echipaj de skifuri? Platon nu era și el un atlet cistigător în unele întreceri? Artemis nu rămâne cumva patroana trăgătoarelor cu arc? Nici artiști de mai încoace nu și-au refuzat subiectele pe teme sportive: Bourdelle cu *Herakles* al său, *Amazoana* lui Briullov nu amintește și ea sportul hipic? *Hercule* al lui Canova nu are trupul unui haj-

De ce n-am face
o istorie
a sportului
românesc
pe celuloid?

terofil? *Arcașul* lui Ion Jalea nu este și el o operă dedicată sportului? Leonardo da Vinci a sculptat și el statuia ecvestră a lui Sforza, *Davidul* lui Michelangelo e un atlet, *Doriforul* lui Policleet mi se pare un aruncător cu sulița sa.

Să ne oprim aici. Așadar ce ar trebui să fie cinematografia în raport cu sportul? Un Muzeu de imagini în mișcare, un aide-memoire pentru statisticieni și, mai ales, o colecție a marilor figuri de sportivi pe care i-am avut.

Sper că cinematografia noastră a conservat nu numai fazele de fotbal ale derbiurilor de mai an: Venus — Rapid; Ripensia — CAO, Unirea Tricolor — Juventus și altele în care noi, cei mai vechi, putem să ne reîntălim cu tinerii de atunci: Dobay, Bodola, Cotorman, Baratk, Humis, Filotti, Marian, Mircea David, Pavlovici, Petrowski, Ozon și alți așa ai balonului rotund. Nu pot fi uitați: Moina, Iolanda Balas, Soter, Năstase, Patzaichin, Nadia Comăneci, dar, vai, câți ar mai trebui înșirați aici? Mari sportivi, luptători exemplari pentru gloria sportului românesc!

Recordurile de pe ANEF, Balcaniadele acelea frumoase, Internaționalele de pe Republici, marile partide de baschet și volei de la Floreasca, neuitatele victorii ale echipelor noastre de fotbal: Steaua, Dinamo și U-Craiova imi persecută memoria. Avem cronicari sportivi excelenți, de ce nu am face o *Istorie a sportului românesc* pe celuloid, conservând astfel momentele de grație ale stelelor arenelor. Ce ne împiedică să turnăm mai multe filme cu subiecte din lumea aceasta peștrită a sportului, atât de pitorească? Scriitorii care i-au dedicat pagini numeroase există destul. Există însă, mai puțină, curiozitatea cinematografică pentru acest domeniu și nu înțelegem de ce! Este practicarea sportului un lucru nociv? Nu folosește această activitate educativă nimeni? Atunci de ce nu deschidem un front mai larg filmelor atât de așteptate de către marele public?

Curaj!

Eugen BARBU

Iar ca sentiment, un cristal

cineştii
şi sportul

La început a fost...un sportiv (Ivan Patzaichin) cu succesele sale (multiple titluri de campion)... Apoi o poezie (de Odyseas Elytis) simplă şi profundă ca orice poezie bună... Şi, apoi... un film minunat (de Ovidiu Bose Paştina)...

Un dreptunghi de lumină pe o suprafaţă opacă, vinată. O fereastră... Balansindu-se în ritmul unor paşi sacadaţi, camera de luat vederi — ochi egal iscoditor — avansează în perimetrul auster al unui cantonament. Incăperi reci, neutre, vidate de orice prezenţă (pentru o fracţiune de secundă doar, în plan depărtat, se suprapun câteva siluete stinghere). Iniţierea în ezotericul joc prezenţă-absenţă continuă. În atmosfera glacială persistă închietant rumoarea glacială.

Liniştea interioară dobândită odată cu sentimentul împlinirii unui destin individual. Emoţia, da, s-a cristallizat definitiv. Dimensiunea tragică e inerentă oricărui sfârşit... S-a produs însă acea inestimabilă sublimare a ideii de voinţă, de dorinţă care asigură imanenţa, ciclicitatea oricărui fenomen, a perpetuării vieţii pe pământ.

Universul vizual e continuu dublat de stranii, astrale configuraţii sonore: zgomote decantate sînt repotenate melodic, semnificaţii tonale impun echivalenţe semantice sporite. Transfuziunea vizuală e continuu dublat de stranii, astrale configuraţii sonore: zgomote decantate sînt repotenate melodic, semnificaţii tonale impun echivalenţe semantice sporite. Transfuziunea vizuală e continuu dublat de stranii, astrale configuraţii sonore: zgomote decantate sînt repotenate melodic, semnificaţii tonale impun echivalenţe semantice sporite. Transfuziunea vizuală e continuu dublat de stranii, astrale configuraţii sonore: zgomote decantate sînt repotenate melodic, semnificaţii tonale impun echivalenţe semantice sporite.

...rarer existential **dus-intors**... Filmul e dedicat nu neapărat celor pasionaţi de tainele sportului, ci tuturor acelora ce au răbdare să reflecteze la semnificaţiile unui eseu cinematografic nutrit de versurile unui poet din patria olimpiadelor:

„După-amiază
Şi imperiala sa singurătate
Şi tandreţea alizeelor sale
Şi aura sa cutezătoare
Nimic să nu vină Nimic
Să nu piere

Toate frunţile libere

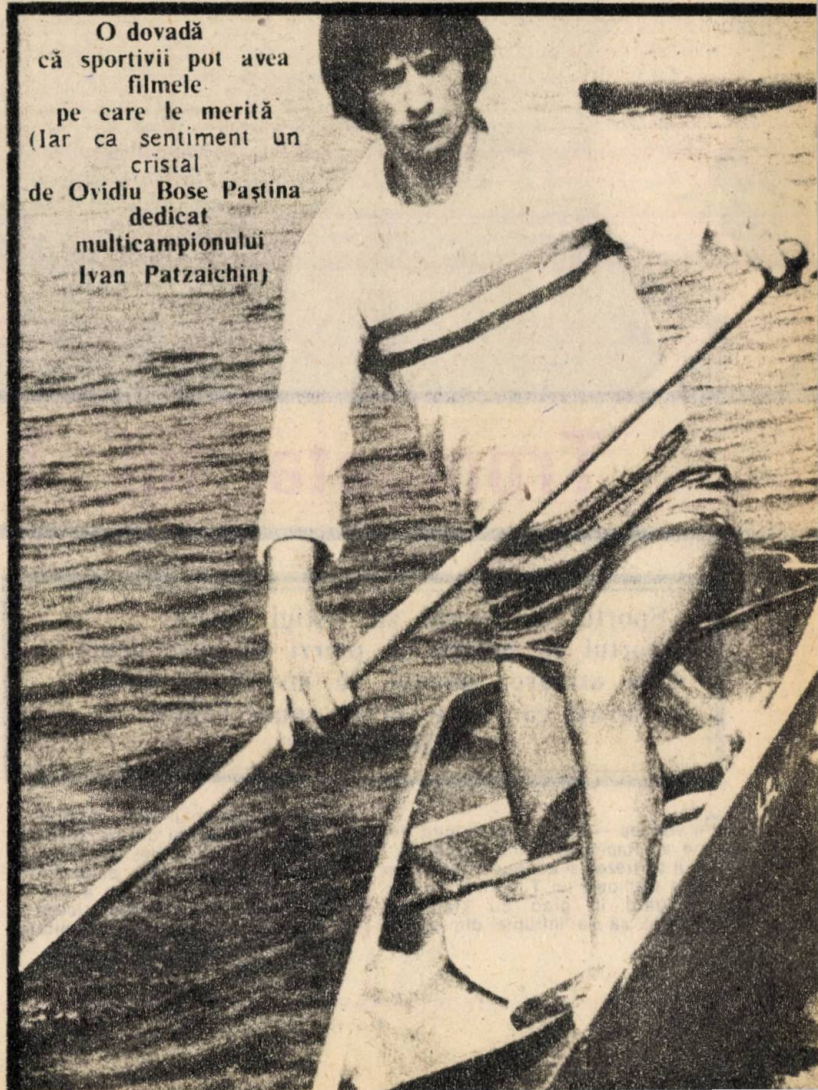
Iar ca sentiment, un cristal”

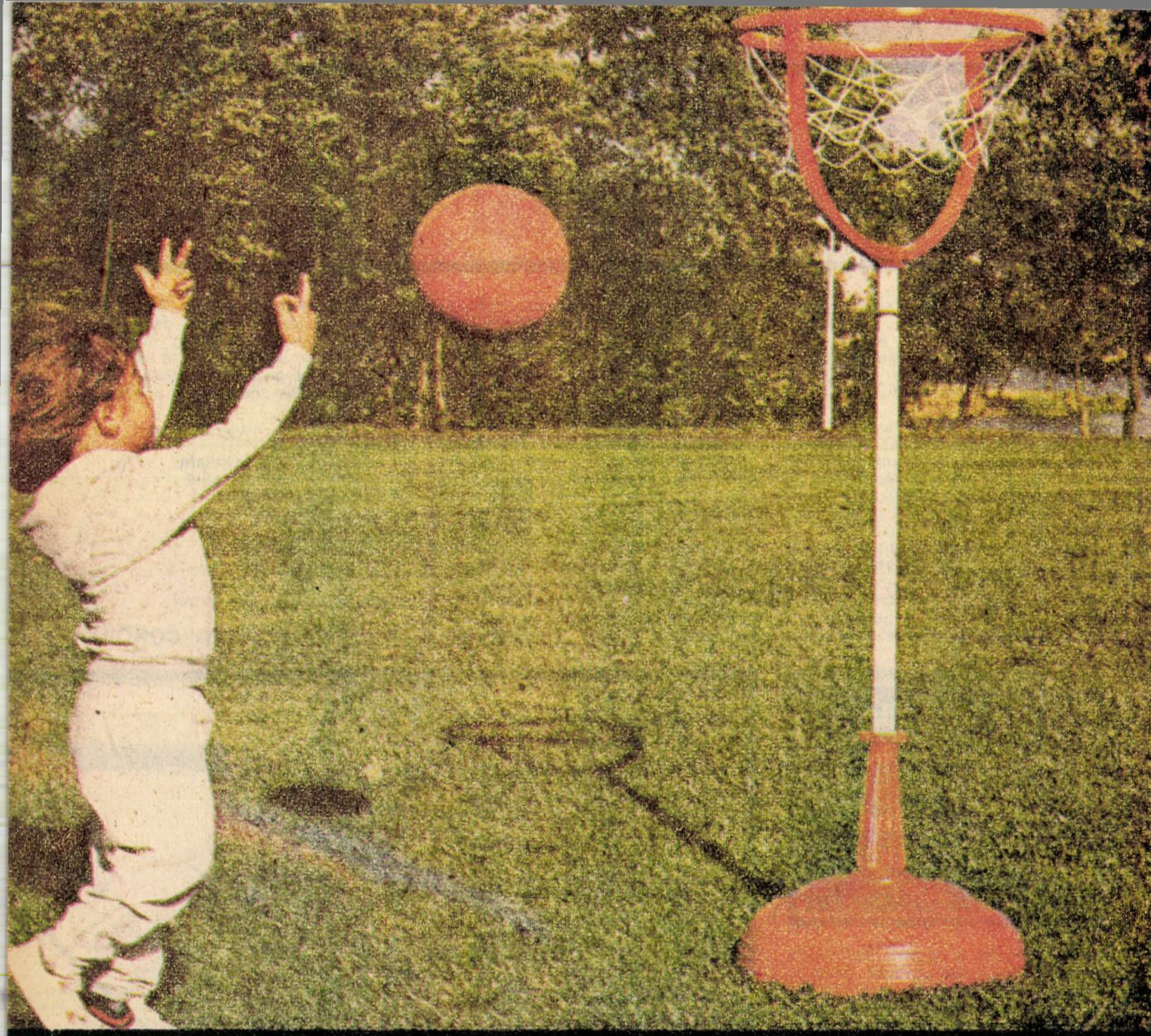
Iriha COROIU

În oglinda
ecranului,
dar
şi în oglinda
strălucitoare
a apei

Mediul coercitiv e parăsit. Se alunecă vertiginos pe o translucidă întindere de apă. Din oglinda plumburie, trumpe în forţă o fiinţă. Liniştea se resorbe într-o primară **respiraţie**. Un strigăt de efort, un strigăt de încurajare reverberază la unison. (Şi se va repeta obsedant.) Simbolic moment al naşterii unui mit... Urmează o recapitulare a genezei. Instantanee diverse, fotografii inlanţuite (doar fotografii) refac biografia eroului. Li se adaugă imagini filmate în deltă, printre pescarii din rîndul cărora s-a desprins, luîndu-şi **zborul** spre culmile performanţei. **Trezirea** la viaţă, conştientizarea aspiraţiei aici s-a petrecut. Cîteva detalii de muncă aspră evocă truda, **efortul** comun. Larva competiţiilor e astfel eludată. E eliminată intenţionat şi frecvenţa, abuziva supralicitare a interviului, a cuvintelor de prisos. Eroul nu articulează nici un cuvînt, dar chipul, ochii vorbesc infinit... Brusc, ecranul se metamorfozează într-un tablou de afişaj electronic. Laconică înşiruire de date, recorduri — uimitoare. Curba ascendenţei refuză spaţiul strîmt al monitorului. Dar campionul se apropie — firesc — de **sosire**. Abia acum aparatul îl fixează în cadru şi-l urmăreşte refăcînd propriul drum de luptător pe firul apei. Doar el şi caiacul său... Gloria a expiat. Nu însă şi omul. El îşi conduce ambarcaţiunea senin şi liniştit.

O dovadă
că sportivii pot avea
filmele
pe care le merită
(Iar ca sentiment un
cristal
de Ovidiu Bose Paştina
dedicat
multicampionului
Ivan Patzaichin)





Trompeta lui Tudorică

„Sportul te învață să câștigi cinsti.
Sportul te învață să pierzi în mod demn.
Prin urmare, sportul te învață de toate,
te învață cum este viața”, spune Ernest
Hemingway

Pe vremea — ehei! — strălucirii depline a „Rapidului”, când întreg Giuleștiul se trezea și adormea după cum hotăra trompeta lui Tudorică, Teatrul aflat gard în grad cu stadionul a încercat să se înfrupte din pomul

laudat al sportului-rege, punind în scenă o piesă cu și despre fotbaliști. Hotărîrea a luat-o, desigur, COM-ul Teatrului Giulești, dar paternitatea ideii aparține bunei mame a dramaturgiei tinere, Elena Deleanu (ceea ce ar impune sintagma **maternitatea**

ideii, imposibilă însă, fiindcă ideile, în logica limbii noastre, nu pot avea decât un **pater**). Pe atunci (iarăși ehei!) mi se jucau, cu oarecare succes, două piese la teatrul dintre șine și tribune; cunoscându-mi-se și antecedentele de crainic-reporter, am primit comanda ferma de a întocmi cu grabă o comedie cu fotbaliști. La prima vedere, opțiunea teatrului părea întemeiată. La o cercetare mai adîncă, s-ar fi văzut că, totuși, nu s-a ales pîxul cel mai îndreptățit. Mai întîi pentru simplul motiv că n-am fost (și nu-s nici acum) în stare să scriu comedie-comedie, subsemnatul respirînd în voie doar acolo unde pe toate le-ncurcă și le descurcă dumnealui **Risu-plînsu**. În al doilea rînd, moralul crainicului-reporter era ferfinit de-a

binele; ursitoarele îi făcuseră microfonul, dar într-o perioadă în care fotbalul nostru — ca să vorbim elegant — **se căuta pre sine**. Din căutare în căutare, din bătaie în bătaie, s-a ajuns la acel nemaipomenit 1—7 de la Zürich, pe care tot eu am avut plăcerea să-l aduc la cunoștința urechilor Dvs., pe bună dreptate neîncrezătoare. Aveam vreo 20 și ceva de anișori. Tot stivuindu-mi-se în suflet amărăciunea altor înfringeri și constatând cu nemăsurată uimire că, în fiecare asemenea nefericită împrejurare, cel mai afectat era... crainicul-reporter, **băieții** ținându-se mai departe de șotii, dându-și foc la șireturi și înminându-i nedumeritului Rica ghemotoace de hirtie pe care să le arunce pe fereastra avionului (eram la 10 km. înălțime!) mi-am zis că ceva nu-i în regulă și că noi, cei din afara fotbalului, investim (sufletește) prea mult într-o afacere păguboasă din naștere. Voi fi avut, atunci, ceva-ceva dreptate; oricum, cota entuziasmului „bătea” pe aproape de zero. Într-o asemenea strălucită stare, hai să scriem comedie. Eroii adeverați, imi ziceam, sînt și nu sînt cei de pe gazon. Fluvii de suferință șiroiesc și se despletesc și se-adună mult mai abilit în zona pururi agitată în care vislesc suporterii de toate categoriile. „Bursa” zvonurilor, jocul culiselor (citiți: **vestiarelor**), actele de uimitoare generozitate, învecinate direct cu meschinăria și vedetismul agresiv, buna credință aseasonată cu destule „filmări combinate” — toate la un loc oferă motiv (dar și pretext) de suferință și bucurie și avînd și desnădejde cam cît o liliadă cu subsoi cu tot. Pleasa a ieșit destul de subțirică, regizorul a tăiat o treime din text (!) și, desi pe scenă evoluau unspe băieții frumusei în chiloțel ADIDAS, tot **cădere** avea să se cheme reprezentarea cu „Fotbal!” pe scena Teatrului Giulești. Abia atunci m-am ambiționat! Și amintindu-mi că, ades, ce nu rabdă scena preia ecranul (și invers), hai la Buftea. Scenariul l-am lucrat cu Andrei Blaier, cel mai micalit regizor din România. Ne lega o mai veche prietenie, întemeiată pe eșecul unui scenariu după „Simbătă la Veritas” (eșecurile cimentează amicitțiile, succesul le macină iremediabil) și, mai ales, pe aceeași atitudine față de sportul-rege, căruia intenționam să-i dedicăm o **satiră binevoitoare**. Să mă explic: chiar dacă fulguranta mea carieră de fotbalist s-a încheiat umilitor la „Dinamo” Suceava (eram portar și, urmărind, cu soarele în ochi, o mingă „plouată”, m-am izbit cu capul în bară, fiind, apoi, scos din poartă cu targa și dus direct la „Salvare”...), desi cea de crainic-sportiv m-a obligat la un apăsător și etern **lamento**, despre care v-am vorbit ceva mai sus, totuși, nu știu de ce, nu știu cum, nu știu cît, se păstrează într-un ungher ascuns al inimii un strop de dragoste pentru pirdalnică de joacă numită fotbal. Antecedentele nu explică nimic, dimpotrivă. Dar, se știe, unde-i iubire, nu încap argumentări exacte și măsurători precise — iubești și aiți... Fixăm locul de filmare la Buzău, oraș proaspăt recordat la „înalta tensiune” a marii performanțe, intrucît „Gloria” tocmai intrase în „A”. Cum intrase — asta-i subiectul unui alt film, fiindcă acel 11 metri acordat pe ploaie în me-

ciul hotărîtor cu Galațiul (disputat la Buzău) a fost, zic eu, mai mult decît sublim. Visele buzolienilor erau bîntuite, noapte de noapte, de rotogoala cu picățele căreia i se zice, doct, **balon**, în loc să i se spună românește, pe numele adevărat, adică, nu-i așa, **minge**. Cunoscînd zăcamîntul de ingenuitate teaurizat în persoana lui Rica Răducanu (pe care l-am ajutat să-și cumpere, în bazarul de la Istanbul, un minunat pulover alb, ornat cu

**Eșecurile
cimentează
amicițiile,
succesul
le macină
iremediabil!
Așa să fie?
Și în sport?
Și în cinema?**

patru imenși trandafiri roșii) l-am luat în distribuție. La Buzău, a fost bomba zilei. Cum dădea colțul, cum îl luau în primire o mie de presupuse rubedenii, care, nesciind că **Răducanu** e numele de botez al portarului rapidist, se dădeau cîmotie și se ofereau imediat să organizeze o sindrofie în cinstea lui Rica, ori, macar, să-i înmîneze pe loc o canistră de **Pietroasele**. Pina la urmă, filmul s-a rotunjit binisor, propunînd cîteva secvențe memorabile: vizita arbitrilor străini la muzeul de etnografie (unde i se traduceau cu promptitudine denumirile diverselor

exponate — de pildă, **buduroi**, or **scăfirnac**), „somnul” echipei oaspate aglomerat de păcăniturile pikhamerelor ce spargeau toată noaptea asfaltul pus cu o zi înainte **flash-back**-urile sepie, în care ne vedeam copilăria și maidanul și „balonul” de cîrpă, evoluția crainicului-reporter (știu eu la cine m-am gîndit), totdeauna dispus, între două faulturi, să trîntească o maximă din La Rochefoucauld... Totul pentru fotbal — a fost un film făcut cu dragoste și într-o perpetuă stare de voie bună. L-am revăzut de cîrînd. Copia, în starea a cincisprezece, cu o bandă sonoră gîjlită și stropsită, trezește aceleași hohote în cascadă ca la premieră... Lumea soccerului fiind necuprînsă și mereu capabilă de noi surprize, am cercetat-o și din alt unghi: fotbalul văzut de... soțiile jucătorilor. Un regizor, Alecu Croitoru, total opus (ca fire și mod de exprimare) precedentului, a substituit discreției propuse de Blaier exuberanța și explozia temperamentală, filmul („Am o idee!”) menținîndu-se, totuși, în același registru al ironiei blajine. Și pe măsură ce se fazează în stratul util al miezului fotbalului nostru cel de toate zilele, apar sumedenie de filoane noi. Nu numai decît de comedie. Toate, exploatabile. Le va veni, poate, rîndul cîndva. Deocamdată, în **miștele** încinse pe plajă ori în meciurile îndirjite de la Costinești, simt că mi se înjumătățește răsufliarea după a treia cursă pe extremă. Nimic de făcut: fizic, fotbalul se depărtează de generația mea. Vrînd-nevrînd, nu ne rămîne să-l abordăm decît ca spectacol, fenomen social, mit, etcetera. Poate că, tot depărtîndu-se, se va înfiripa mai decis pătura, topindu-se contururile și așa șters, lunecoase, alburii, ale copacilor.

Mircea Radu IACOBAN

Foto: Ion Cucu (din volumul în pregătire „O istorie a literaturii române în imagini”)

În obiectiv: fotbalul
(Fănuș Neagu, Gheorghe Pituț, Ștefan Mihăilescu)





Știați că înainte de a deveni „unchiul nostru”,
Tati a debutat ca mim sportiv?

Cît timp ești sănătos

Cine a văzut **Vacanța domnului Hulot** nu poate uita senzaționala secvență oferită de Tati pe terenul de tenis al vilegiaturistilor. Mulți dintre spectatori au încercat acasă să reconstituie mișcările nemaipomenitului „serviciu” cu care dl. Hulot își dezarma adversarii, mărcind un as după altul — dar n-au reușit. Numărul acesta fusese chibzuit și rotat ani de-a rîndul.

Jacques Tati, în al cărui tip de comic istoricii de film regăseseră vina lui Max Linder și a lui Buster Keaton, era — ca și acești iluștri predecesori — un „rupt la toate sporturile”. Practicase încă din adolescență boxul, călăria, fotbalul și tenisul. Într-o scurtă ședere în Anglia descoperise frumusețea rugby-ului. Dar, indiferent pe ce fel de teren se afla, „ascult dialogurile, observ ticul, amănuntul, felul de-a fi ce dezvăluie la fiecare individ personalitatea”, mărturisea sportivul-artist. Nu e de mirare, deci, că debutul său în teatrul parizian de cabaret a constat, tocmai, într-o serie de pantomime inspirate din aceste sporturi. Cabotineriile portarului umilit de primirea unui gol sau dimpotrivă-triumfător, ale tenismanului ce-și lucrează serviciul (exact scena din **Vacanța...**) sau ale boxerului ce are probleme, erau prezentate cu un

**Pipa din colțul
gurii
nu contravine
normelor
sportive.
E întotdeauna
stinsă**

umor elegant, prin care răzbătea ironia la adresa sportivului sau a mediului de suporteri. Numărul de cabaret al lui Tati era, pare-se extraordinar. El i-a permis comicului nu numai să trăiască — pînă a se impune în lumea filmului cu lung metrajul **O zi de sărbătoare** (1948) — dar chiar să finanțeze cîteva scurt metraje pe teme sportive. **Oscar-campion de tenis** (1932, **Se caută o brută** (1933) — satiră la adresa catch-ului și **Lucrează-ți stin-ga** (1936), unde este vorba, ați ghicit,

despre box — toate interpretate de Tati, constituie adevăratul său debut cinematografic, multă vreme nerecunoscut, considerîndu-se a fi simpla înregistrare a unor pantomime. Căci, din nefericire, acest comic ce înțelegea să-și construiască filmele pe baza regulilor de aur ale cinematografului mut și dispensîndu-se de dialoguri, nu a fost acceptat ani de zile de distribuitorii ce confundau comedia cu gălăgia.

În sfîrșit, odată cu **Vacanța** (1952) apare și domnul Hulot. Înalt, voinic, dar departe de-a fi greoi, dimpotrivă, elastic, gata să plutească în vazduh, personajul ține să ducă o viață sănătoasă. El nu se îngheșuea nici în trenurile nici în autobuzele sufocante ale verii, ci călătorește într-o tărăreață ce fișile, păcăne, zăngane, mereu pe punctul de a se risipi în frînturi de părți componente. Sonorul vehicul, de care lumea rîde, este o decapotabilă, așa că Hulot respiră aer curat și admiră peisajul, fără să dea socoteală cuiva și se oprește unde vrea. Unde vrea el — sau mașina. Că, în căutare de vulcanizator... Hulot intra într-un cimitir, scapă cauciucul pe jos și frunzele ude se lipeșc de acesta formînd o insolită coroană, pentru care participanții la înmormîntare îi mulțumesc călduros, aducătorului — asta e o altă poveste...

Domnul Hulot este un neîndemînic, dar, atenție! uitați-vă mai bine, ca să descoperiți cu cîtă suplețe (derivată din îndelungata sa experiență de mim), execută Tati aceste stingăci generatoare de gaguri. Iată-l pe plaja. A făcut baie și (în Normandia marea e rece și cînd bate soarele) este cazul să se ștergă. Cu cîtă convingere manevrează Hulot prosopul, de sus în jos și de jos în sus, făcînd, între timp, și cîteva genuflexiuni, fără a-și da seama că între prosop și spatele său este un stîlp pe care îl freacă meticuloș! Ceilalți vilegiaturisti sînt amuzați de bizările ale acestui individ, unii chiar fac acel semn cu degetul la timp, plăcîndu-se să spună că omul e țicnit, nici o persoană de sex feminin nu acceptă să se suie în mașina lui Hulot, de teama ridicolului, cu excepția unei doamne de modă veche. Nu-l nimic. O simplă apariție pe terenul de tenis și Hulot se va răzbuna pe toți, umilîndu-i cu imbatabilul său serviciu și pe tinerii mondeni și pe admiratoarele acestora.

Nici în **Unchiul meu** (1958) domnul Hulot nu se dezmințe. El cultivă cu încăpăținare bicicleta, pentru că nu simte la fel cu ceilalți, care visează automobile cu gadgeturi, adăpostite în garajuri hiperautomatizate. Reuniunilor simandicoase în vile vopsite în culori electrice, el le preferă miuța pe maidan cu copiii din cartier.

Trăind într-o lume tot mai tehnici-zată, descrisă cu ironie caustică în **Trafic** (1907), spre deosebire de marii comici ai filmului mut — care au folosit sportul numai ca sursă de gaguri, Tati a văzut în exercițiul corporal practică în aer liber o modalitate de împotrivire, de rezistență în fața sedentarismului și a poluării caracteristice vieții moderne. Și ne-a explicat acest lucru în felul său propriu și inegalabil, cu umor și poezie. Veșnica sa lulea între dinți nu trebuie să vă amăgească, nu era o inconsecvență în viața sportivului Tati. Pipa era stinsă, servea doar ca semn de identificare.

Aura PURAN



Scriitorii și filmul

Un șut în ușa

Prim plan: o ușă. Alt prim plan: un picior încălțat cu o gheată. Gheata lovește ușa și o sparge. Plan american: autorul loviturii de picior, un tânăr fotbalist brunet și nervos. Plan general: camera de lucru (modestă) a unui scriitor. Acesta — mic, slab, chel și cu ochelari de miop (minus 7) — bate la mașină. Când i se sparge ușa, îi cad ochelarii. Apoi se ascunde sub birou. Plan general și apropiat: fotbalistul se apropie de el.

Gros plan: privirea fotbalistului, ca și cum s-ar uita la un vierme.

Fotbalistul: Dumneata ești umorist. Cutare?

Scriitorul: Da. Cu ce vă pot fi de folos?

Fotbalistul: Dumneata ai scris, recent, o schiță despre mine.

Scriitorul: Exclus! Te văd pentru prima oară în viața mea.

Fotbalistul: Mai grav: ai și publicat-o. Am revista la mine. (Scoate revista). Începe așa: „Fotbalistul Dî, adică d și punct, intră, într-o luni dimineată, în...”

Scriitorul: Dar ce, pe dumneata te cheamă Dî?

Fotbalistul: Mă cheamă Deșu, deci e aceeași gîscă, și nu mă întrerupe. Deci: „Fotbalistul Dî... adică Deșu, nu? — intră, într-o luni dimineată în restaurantul „Ghiocelul” și se rezeși cu frenezie asupra unui litru de vin alb și sec”. Restul nu mai e nevoie să-l citesc, îl cunoști. Ce reiese din cele de mai sus? Că noi, jucătorii, sintem niște derbedei, niște haimanale, niște bețivani și niște inculti. Dumneata ai cunoscut pînă acum vreun fotbalist în carne și oase?

Scriitorul: Nu. Doar pe micul ecran. Fotbalistul: Atunci de ce faci afirmații insultătoare? De ce scrii despre fotbalisti dacă nu-i cunoști personal? De ce nu scrii despre colegii dumitale sau despre rudele dumitale, despre părinți, unchi, cumnați și veri? Ia zi, ai stat vreodată în cantonament de marți pînă duminică, urlînd de plictici-

pierzînd zece deplasări externe, egale cu cîșpe ghiuluri și două video? Te-a lovit vreodată cineva în tendonul lui Achile-grecul? Ai făcut vreodată operație de menisc? Ai ieșit vreodată pe gazon la sfîrșit de noiembrie sau început de decembrie la minus cinci grade, în maiou și chiloți, în penultima și ultima etapă a turului, să simți cum ți se face creierul aspic?

Scriitorul: Nu.

Fotbalistul: Atunci de ce scrii aiurea? De ce ne ponegrești? Dumneata n-ai intrat niciodată într-un restaurant ca să bei un kil, de vin? Voi nu beți, mă, aștia, scriitorii?

Scriitorul: În concluzie ce dorești de la mine?

Fotbalistul: Să modifici porcăria pe care ai scris-o! Acum! Pe loc! Altfel te calc în picioare! Te zdrobesc!

Scriitorul: Bine, modific.

Fotbalistul: Ai pix?

Scriitorul: Am. Uite, am să scriu așa: „Fotbalistul Deșu... adică dumneata, intră într-o luni dimineată, în Biblioteca Academiei R.S.R. și se năpusti cu frenezie asupra operelor complete ale lui Immanuel Kant”. Ești mulțumit?

Fotbalistul: Cine-i Manuel ăsta? La ce echipă joacă?

Scriitorul: E filozof.

Fotbalistul: Perfect. Mersi.

Scriitorul: Așemeni.

Plan american: fotbalistul iese prin ușa spartă, bombănînd: „fir-ați ai dracului să fiți de...”

Plan general: scriitorul renunță la scris și se apucă să repare ușa.

Scenariu pentru un film de mic litraj

seală de dorul familiei și al logodnicei, care se distrează, între timp, cu un doispe be la restaurantul „Baneasa”? Te-a lovit vreodată cineva la turloi, să urli de durere ca din gura de reptilă și să-ți blestemi tatăl care te-a zămislit și mama care te-a născut cu forcepsul într-un spital comunal? Ai stat vreodată cu piciorul în ghips sase luni de zile cu ochii în tavan,

Ion BĂIEȘU



Cassius Clay alias Muhammad Ali primea un onorariu mult mai mare pentru un meci...

„Un adevărat sportiv are afinități cu un artist. Amîndoi apar în fața publicului. Dar ei trebuie să uite acest lucru, să-și trăiască rolul cu sinceritate. Numai prin concentrare și voință ei se vor dăruia creației. Așa se învinge în artă și în sport” — spunea George Vraca.

Actori campioni

Francois Mauriac a numit secolul XX: „Acest straniu secol al sportului”. Scriitorul francez depășea limitele ironiei, renunțînd la sarcasmul său obișnuit, pentru a constata o realitate pregnantă a epocii noastre. Mauriac a confirmat pe alt plan, ceea ce limbajul sec, dar fascinant al statisticii, stabilește negru pe alb, că astăzi miliarde de oameni au urmărit pe ecranele magice ultimele Jocuri olimpice ca și campionatele mondiale de fotbal. Oricît dispreț ar avea cineva pentru ceea ce nu intră în sfera spiritului, trebuie să recunoască că asaltul terenurilor sportive este un fapt, că „mirajul stadioanelor” a depășit stadiul unei expresii gratuite sau extravagante. Sportul a devenit ceea ce un ziarist numea „fleacul cel mai important al lumii”, un fenomen social incontestabil cu tot cortegiul lui de veleități, pasiuni, reușite și înfringeri. Sportul este astăzi un recunoscut fenomen social, un drept al mulțimilor, un mijloc de cunoaștere și înțelegere internațională.

Temele clasice ale cinematografiei au fost un timp natura, dragostea, munca, moartea. După război, în special, li s-au mai adăugat una, tinăra, dinamică, generoasă — sportul. Numărul filmelor inspirate de lumea sportului e mare. Un cercetător vest german a inventariat — doar pînă în anul 1970 — nu mai puțin de 273 de filme cu temă sportivă și de circulație universală. Iar vedetelor sportului, ca și vedetelor muzicii ușoare, li s-au deschis porțile filmului.

Zina oglinzilor de gheață

Cînd blonda norvegiană Sonja Henie a apărut pe ecran în **Printesa X**, turnat în 1937, a fost imediat supranumită „Crăiasa vikingilor”, ecranul supradimensionînd gloria celei care a fost cea mai mare patinatoare din lume între anii 1926—1936. Antrenată de tatăl ei, campion mondial de ciclism fond, Sonja a cîștigat la 11 ani campionatul național, a participat înainte de a împlini 12 ani la Jocurile olimpice de la Chamonix (1924) iar la 15 ani a devenit campioană mondială. Și-a asigurat picioarele pentru suma de 375 000 dolari. A primit primele oferte de la Hollywood. Devenind steaua incontestabilă a celor mai fastuoase reviste pe gheață din lume, Sonja s-a transformat cu timpul într-un foarte avizat om de afaceri, dovadă fiind că numai pentru primele cinci filme pe care le-a realizat cu Darryl Zanuck a avut un cîștig de 25 milioane de dolari!

Căsătorită cu un compatriot, Niels Onstadt, cunoscînd deplina fericire pe care și — o putea dori un om. Sonja n-a reușit să atingă însă pragul celor 60 de ani la care spunea, glumind, că-și va recunoaște vîrsta. La

Campioni actori

13 octombrie 1969, o leucemie i-a retezat firul vieții și surisul cu care încintase o lume întreagă, ani de-a rândul. Dick Button, fost de cinci ori campion mondial și de două ori campion olimpic a adus un veritabil omagiu acestei mari sportive și artiste, spunând: „Unii ar fi poate înclinați să creadă că actualele campioane au dus arta patinajului la limitele ei superioare. Dar impresia pe care o produc evoluțiile acestor patinatoare își trage seva din neasemuită artă a Sonjei Henie. Vremea nu sta pe loc și experiența unui sportiv se perpetuează în creațiile altora. Nimeni nu ar mai putea repeta azi splendidele broderii pe gheață ale Sonjei. Dacă multe din figurile ei le recunoaștem în programul altor patinatoare, în schimb, nici una nu mai posedă acea desăvârșire în ținută, degajare totală, poziție mindră și totuși grațioasă a capului în timpul execuției, aterizarea abia simțită după executarea celor mai grele figuri”.

Tarzan

Orice îndrăgostit de natație, ale cărei temple încep să încaruntescă, simte desigur un gust amar ori de câte ori află despre un nou record mondial. În natația anilor '80, aproape la fiecare sfârșit de săptămână, se doboară câte un record al lumii, campionii de azi ai bazinelor făcându-l uitat pe Johnny Weissmüller, „Invincibilul” anilor 20, care a pătruns la Hollywood prin neuitata serie a lui Tarzan.

Fabulosul Tarzan al cinematografilor, cu ale sale 57,8 secunde din 1927 nu s-ar putea califica astăzi în finalele multor curse feminine! În momentul de față există mii de înotători care înoată mai repede decât cel care, la timpul său, a fost considerat un semizeu.

Johnny Weissmüller înota într-un maiou greu (ud cîntărea patru kilograme), care îi strîngea nu numai soldurile, ci și pieptul, frîind înaintarea. Apa nu era încălzită la 24 de grade ca astăzi, iar tehnica „sparge — valului” nu exista. Eroul nostru folosea virajul plonjant, un procedeu nec plus ultra pe atunci, acum demult depășit, iar tehnica modernă a agățării blocului — „grabstart” — nu aparuse. Deci cele 57,8 secunde erau o excelentă performanță pentru un înotător care ignora antrenamentul ciclic, interval-training-ul și rezistența în regim de viteză, ca să nu mai vorbim de faptul că antrenorul său, William Bachrach, cînd îl vedea înotînd în zig-zag, deoarece liniile de apă nu existau sau nu erau marcate pe fundul piscinelor ca astăzi, își puneau sapca la extremitatea bazinului și-i epunea: „Acum, baiete, ca să mergi drept, uită-te la sapcă!”



...decît Brigitte Bardot pentru un film

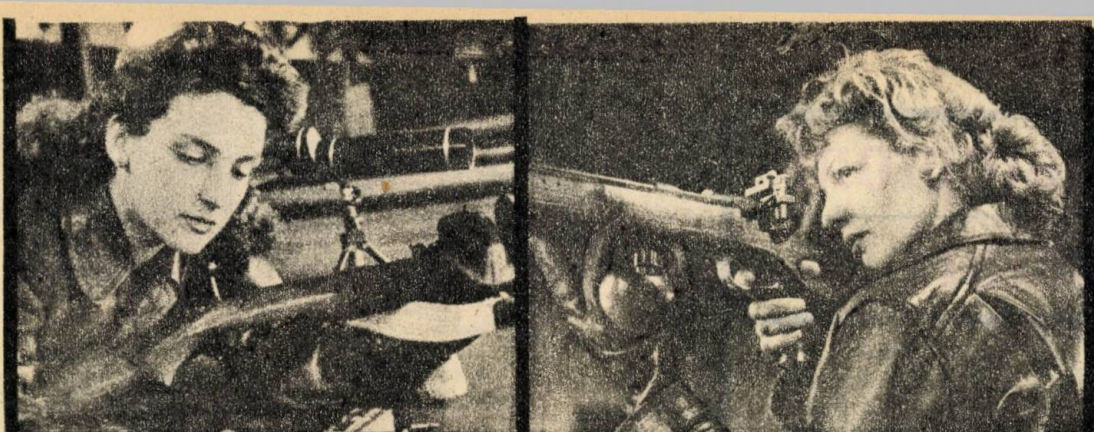
Fară îndoială, dacă l-am fi încredințat pe omul-maimuță unor mari antrenori ai natației moderne am fi avut un mare campion olimpic la Los Angeles. Oricum, Tarzan rămîne un prieten pe care nu-l putem uita, fiindcă — așa cum scria Romeo Vilara — salturile sale cu lianele de pe un arbore pe altul, lupta pe viață și pe moarte cu fiarele junglei și, în sfîrșit, rapiditatea cu care spinteca apa întrecînd crocodilii cu gurile larg deschise sînt tot atîtea motive de admirație pentru cineaștii de ieri și de azi.

Cel mai mare

Ploaia cădea asupra Londrei, între două averse ale dimineții de 6 august 1966, soarele suridea galben apoi se ascundea poznaș în spatele norilor. În ciuda cerului său schimbător, Londra rămîne unul dintre orașele cele

mai atrăgătoare din lume.

În apropiere de Leicester Square, domnea în această dimineață o agitație neobișnuită. În fața cinematografului Odeon, poliția calare îndruma mulțimea, iar alți polițiști verificau cu atenție intrările. Personajul care oprise circulația vehiculelor și-i făcea pe agenți să zbiere avea Cassius Clay. Pentru nu știu ce sumă, mai mare decât primea Brigitte Bardot pentru turnarea unui film, Clay venise să-l snopească în bătaie pe englezul Brian London. Acesta avea deja crampe din cauza frigului, în timp ce mindrul Cassius era plin de farmec, de amabilitați. London îl întinse o mină moale, o mină pe care Clay se făcu că nu o vede. Gestul său făcu să se ridice un vult de proteste în sală. În chiloți albaștri, cu o singură privire, Clay îmblinzi publicul.



Carmen Stănescu și Lia Şahighian, nu într-un film de aventuri, ci așa cum arătau când au câștigat titlul de campioane naționale la tir

Un an mai târziu, aceiași ochi de catifea sfidau niște domni foarte gravi, foarte severi care îi trîntiseră cinci ani de închisoare (pedeapsa pe care nu a executat-o) pentru că a refuzat incorporarea militară și plecarea sa în Vietnam. Privat de titlul mondial al supergreilor, el si-a recuperat licența de boxer abia în 1970, iar în 1971 Curtea Supremă a S.U.A. i-a recunoscut statutul de „persoană cu conștiință”. În 1974, Cassius a redevenit campion mondial, titlu pe care apoi l-a pierdut (pe ring) pentru a-l recîștiga a treia oară.

După propria sa declarație, un incident petrecut în 1960 i-a influențat toată viața. Dorind să-și sărbătorească titlul olimpic cîștigat la Roma, la revenirea în Statele Unite, si-a invitat părinții la restaurant. Acolo nu au fost serviți pe motiv că sînt negri. Trăgînd învățăminte din această întâmplare, Cassius Clay a aderat în 1964 la „Black Muslims” (Musulmanii negri) alegîndu-și numele de Muhammad Ali.

Ținînd capul sus, chiar cînd, după condamnarea sa, toată America îi arunca disprețul în față, el spuse acuzatorilor săi: „Mi-ati luat totul Totul,

înafară de onoare. Dar ce importanță are totul față de faptul că eu cred în justetea cauzei pe care o apar? Nu sînt un copil al urii. N-am sufletul negru, cum se pare că va imaginați. Dacă vreți, aplicați-mi legea voastră. Dați-mi o bucată de pîine, o bardacă de apă, trei metri cubi de aer pe zi și zece metri pătrați pentru exercițiile mele fizice. După aceea, aduceți-mi pe noul vostru campion al lumii și vă asigur că el va fi acela cu picioarele de plumb!”

Famosul Cassius Clay — Muhammad Ali a interpretat pe ecran cîteva episoade semnificative din cariera sa unică, în filmul intitulat **The Greatest (Cel mai mare)**. S-ar fi putut oare un titlu mai bun pentru un om ca el?

Un alt fost purtător al herminei albe la box, Laszlo Papp, unul dintre cei mai valoroși pugiliști amatori din istorie (de 3 ori campion olimpic — în 1948 la categoria mijlocie, în 1952 și 1956 la categoria mijlocie mică — de două ori campion european — în 1949 la mijlocie și în 1951 la mijlocie mică) a fost interpretat filmului maghiar **Mînușile grele** care prezintă viața acestui mare sportiv.

Alți campioni ai boxului au interpretat pe ecran roluri mai mult sau mai puțin episodice: Max Baer, Ray „Sugar” Robinson, Tiberio Mitri, Archie Moore, Nino Benvenuti, Carlos Monzon, Marcel Cerdan.

La noi, actorul Mihai Vasile Boghita a fost component al echipei de box a clubului „Steaua” la categoria grea, de mai multe ori selecționat în echipa națională.

Poeții riscului

Probabil că dintre toate cuvintele de pe acest pămînt pe care le aude un cascador, nici unul nu are puterea de a-l face să se concentreze atît de mult cîm îl face cuvîntul „Motor”. Oricît ar fi de epuizat fizic, oricît de adîncă ar fi în el oboseala, în clipa cînd aude „Motor” se învîiorează brusc și e gata să înfrunte necunoscutul pe care l-a studiat și l-a calculat pînă atunci.

Cascadorii au apărut ca o necesitate a cerințelor înalte ale cinematografiei contemporane. Acești oameni temerari, necesari pentru dublarea vedetelor în timpul filmărilor periculoase, în momentele de mare acțiune și dramatism, sînt personajele din umbră care duc greul secvențelor

pline de risc și neprevăzut, anonimia ale căror nume se trec rar pe genericul filmelor, dar ale căror merite în realizarea lor nu sînt cu nimic mai prejos decît ale eroilor principali.

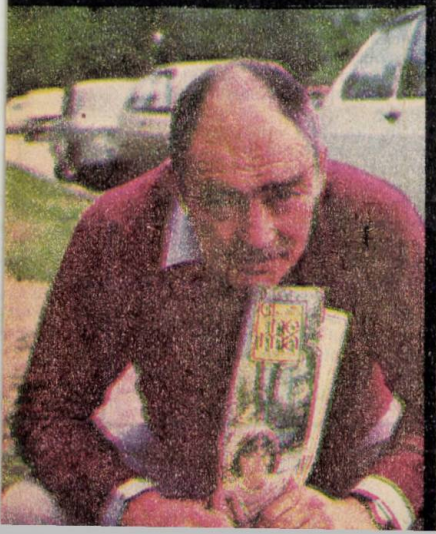
În majoritate foști sportivi, marii cascadori, intrați deja în legendă, au pătruns prin porțile din față ale cinematografiei, innobilînd această profesiune și ridicînd-o la rangul de artă. Una dintre cei mai celebri a fost francezul Gil Delamare — care de la 11 ani călărea, juca baschet, rugby, fotbal, în liceu învățase înotul, iar în armată judo și conducerea auto în care era un adevărat as. În anii grei de perfecționare, a învățat boxul și a dobîndit brevetul de pilot devenind chiar parasutist de performanță. Cascadoria, profesiunea sa îndrăgita, i-a adus renumele dar și — ca atîtor alți asemenea lui — sfîrșitul prematur. Cîntecul său de lebedă a răsunat la puțin timp după moartea sa. La Paris a apărut cartea la care a lucrat pînă în ultimele lui zile. „Le risque est mon métier” (Riscul este meseria mea), în care își expune cîteva din principiile care l-au călăuzit în timpul scurtei, dar tumultuoasei sale vieți.

La noi, doi maeștri ai sportului,

Cezara Dafinescu a fost campioană — juniori la săritura în înălțime



Un alt actor-campion: Mircea Albulescu, fost alergător la „cursa cu obstacole”



rugbistul Dumitru Ghiuzelea, aripa de excepție în 15-le national și în cel al clubului „Dinamo” și atletul Nicolae Răscănescu, campion balcanic în 1957, campion și recordman național la aruncarea ciocanului, se numără alături de alți sportivi, printre cascadorii cinematografilor noastre.

A fi cascador este mai mult decât un om care-și riscă viața într-o căzătură de pe o terasă aflată la 20 de metri. Este omul care trebuie să-și educe gândirea și reflexele, ca să acționeze așa cum îi cere meseria, încât tot ce face să fie firesc, natural și nu în ultimul rînd, filmic.

Familia rugbiului

Cînd vorbești despre barbații adevărați ai sportului, gîndul ți se îndreaptă imediat spre rugbiști, spre acei băieți vînjoși care se confruntă „ochi în ochi” cu adversari puternici ca și ei, care nu se ocolesc, ci se întîmpină, care nu se feresc, ci intră decît în înclăstare.

În jurul balonului oval se pot scrie poeme și studii. Rugbiul are un avans față de alte sporturi din mai multe puncte de vedere. În primul rînd este vorba de duelul direct, de acel contact fizic care conferă o strălucire și consistență în plus duelului sportiv. În al doilea rînd, rugbiul folosește ambele mîini și ambele picioare, ceea ce nu e cazul altor sporturi de echipă. În al treilea rînd, rugbiul are o gîndire colectivă atît de incandescentă încît orice scurt circuit provocat în capul unui jucător poate „electrocuta” o echipă întreaga.

În rugbi mai mult decât în orice alt sport, românul își apără șansele, chiar cu unele sacrificii fizice. Aceasta este, pînă la urmă, rațiunea de a fi a sportului.

George Vrăca, artist al poporului, una din marile personalități ale scenei românești, a fost în tinerețe un remarcabil jucător de rugbi, în echipa „Sporting”, selecționat în 1919 în echipa națională.

Silviu Stănculescu, romanticul zilelor noastre a cunoscut și gloria de campion la triplu salt



„Crăiasa vikingilor” o poreclă care a însoțit-o pe Sonia Henie de pe patinoarele internaționale în Cetatea filmului

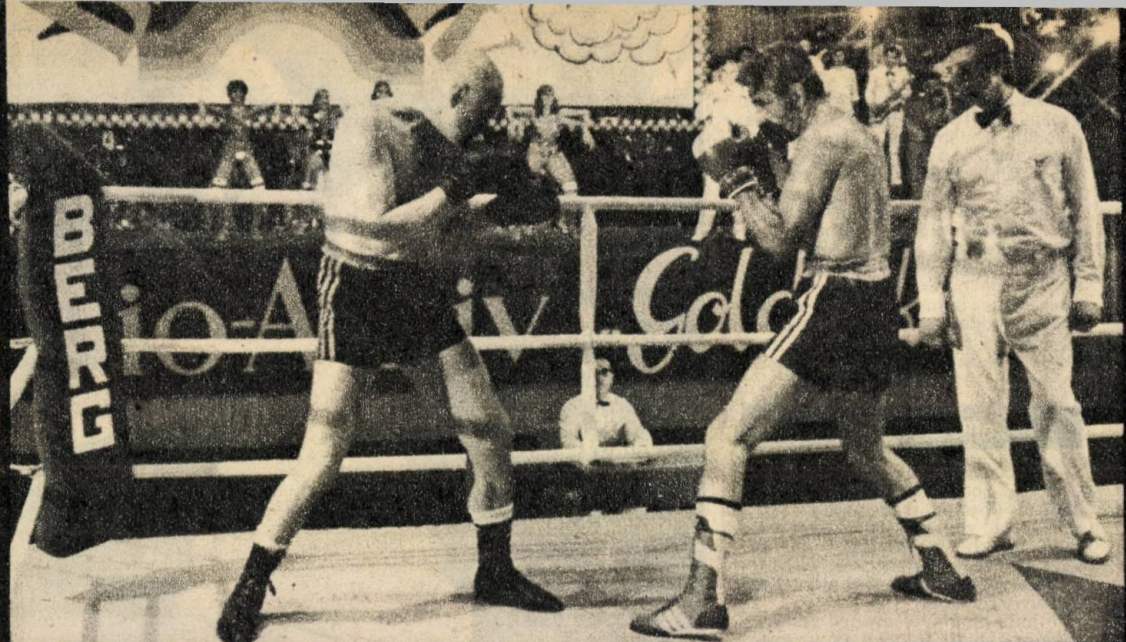


Un alt rugbist ajuns reputat actor este și Ilarion Ciobanu, jucător în formațiile divizionare „A.” Știința București, Dinamo și Progresul. Iată cîteva din gîndurile despre rugbi ale celui care în serialul de televiziune **Lumini și umbre** a interpretat rolul principal: „Niciînd un actor sau un regizor nu va porni să realizeze un film fără a-și imagina, proiectat pe ecran, chipul propriei sale creații fascinant în întîmpericul sălii privirile sutelor de spectatori și fără a auzi gîfîndu-i în urechi respirația lor sufocată de emoție. Căci fără acest proces de anticipație arta sa va curge seacă, săracă, sortită de la început eșecului.

Am jucat înainte de a face film, rugbi, chemat de aceeași nevoie și de aceeași sete de spectatori. Am cunoscut de aproape, de acolo din mijlocul celor mai fierbinți platouri de filmare, fiorul nespus al luptei adevărate. Fără trucaje, fără cascadori și fără zăngănitul de arme din culise, fără strigătele de luptă și de moarte ale postsincronurilor, am trăit pe viu, alături de coechipieri, clipe de neuitat de al căror dramatism mă cutremur și azi. Am distigat, am pierdut, am suferit și m-am bucurat — pînă la lacrimi — la cîrmă adevărate, vii, fierbinți care

Dorin Dron, petrolistul din Eruptia ne amintește de „rolul” său de portar al naționalei noastre de hochei





Mihai Vasile Boghiță, fost pugilist, în Ringul, alături de Sergiu Nicolaescu

mi-au ars obraji ca niciodată mai apoi și a căror fierbințeală o simt frīgindu-mi și azi ochii. Am simțit că joc un rol în care eu și tovarășii mei eram eroii adevărați ai unui scenariu pe care acest sport incomparabil, rugbiul, îl semna de fiecare dată cu propriile noastre gesturi și sentimente. Un meci de rugbi este, pentru mine cel puțin, ceea ce reprezintă un spectacol Ionescu, Tennessee sau Cehov. Este o lume subtilă, puțin ascunsă

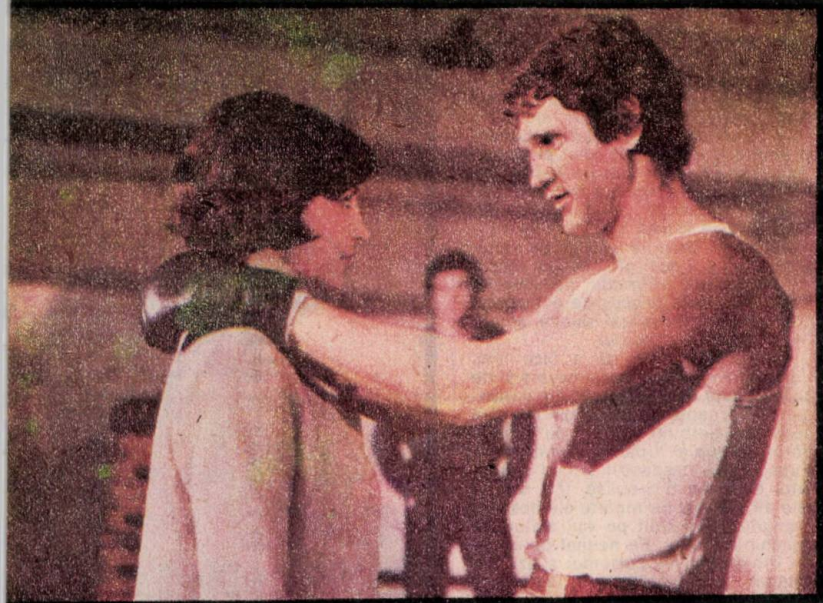
dar infinit bogată în sensuri profunde care te obligă să gîndești și să simți neobișnuit".

Mai sînt, la noi, în lumea artelor, mulți foști spotivi: Constantin Brezeanu — hocheist la Sportul Studențesc, Stefan Tapălagă — scrimer în echipa de floretă a clubului „Steaua”, participant la Jocurile Olimpice de la Helsinki din 1952. Lia Sahighian și Carmen Stănescu — campioane na-

ționale la tir, Silviu Stanculescu — săritor la triplu, Constantin Codrescu — aruncător de suliță la Stadiu Român, Mircea Albulescu — alergător de garduri la Constructorul, Dorin Dron portarul echipei naționale de hochei, Cezara Dafinescu, sîntoare în înaltîime.

Deși domenii aparent diferite, sportul și arta (teatrul sau cinematografica) au, indiscutabil, multe puncte de tangență: marea lor popularitate, atracția pe care o exercită asupra tuturor vîrstelor, pasiunile clocotitoare stîrnite de vedetele lor. Nu-i nici o împlinare că în numele de mai sus aflăm corespondența dintre reușita profesională și sport. Mai pot fi înscrise numeroase exemple de profesori reușiti, arhitecți cunoscuți, ingineri de mare capacitate profesională, specialiști în diverse ramuri ale industriei etc. oameni care au rămas cu sufletul lînga sport.

Marian Culineac, nu într-un meci pentru titlul de campion național, ci interpretul propriei experiențe în Învingătorul de Tudor Mărescu (Cu Tora Vasilescu)



**Sportul,
„fleacul”
cel mai
important
al lumii?**

Pentru un actor, necesitatea de se pregăti fizic îl apropie de sport. Toate cele cinci simțuri, întreaga ființă participă la actul de creație. Stadionul, performanța, spiritul de echipă îl pregătesc pentru profesiunea sa care, de fapt, este un îndemnul launtric, o chemare.

Cristian ȚOPESCU

Mexic '86



Mundialul văzut din Cinelandia

Nu vom dezvălui un secret îngrozitor, nu ne temem că vom dezamăgi o lume, dacă vom începe prin a preciza că noi, la „Cinema”, nu posedăm ceea ce se numește — în termeni de o seriozitate greu de demitizat o gândire fotbalistică. Noi, la „Cinema” gândim în termeni de „cinema” și, nu o dată, ne iluzionăm că și facem filme scriind despre filme. Din Mondialul fotbalistic desfășurat în 1986 pe stadioanele mexicane, nouă ne-a rămas cinema-ul și numai cinema-ul. Cu cât trece vremea simțim tot mai îndreptățiți în obsesia noastră. Un cronicar european observa la sfîrșitul competiției: „Viața s-a reluat ca în westernuri”. Analizele tehnice nu le rîvnim și nici nu sînt afirmă competenții — de natură să zguduie ceea ce se știa despre jocul care, purtat cu cel mai neserios obiect din lume, a căpătat o gravitate ce interzice nu o dată și nu pe un singur meridian, risul necesar n-au avut loc — prin aceasta neafirmînd că s-ar fi jucat prost — nici o revoluție tehnică, nici o revoluție tactică, nici o evoluție a stilului sau a plonjonului — s-a consolidat ideea, nici ea uluitoare, că cea mai bună apărare este atacul care se bazează pe „un spate” solid și o apărare de fier, s-a mers mai departe cu ideea că victoria e mai presus de orice, mai presus chiar de spectacol. Frumosul a rămas izbînda oricît de urît obținută. Și în fotbal — ca la Hollywoodul producătorilor, exact ca la Cinecittă, ca în toată industria cinema-ului — estetica valorează cît de cît doar dacă e efecace pe tablele de marcaj. Ea devine esteticism, adică ceva dubios în

care nu se investesc bani și speranțe, dacă nu da rezultate concrete — goluri în poartă și plinuri în suflet. Se poate melancoliza la nesfîrșit — ca un surub fără filet — asupra acestor stări de lucru. Bătrînul half Rafinski îi zicea odată lui Ioan Chirila: „Dife-

**Mundialul
fotbalistic
ca un film
cu personaje,
caractere,
replaci și drame
nu lipsite
de comedie**

rența dintre fotbalul de ieri și cel de azi este că noi pierdeam frumos și astăzi cîștigă urît”. Am auzit cîndva ceva asemănător despre cinema-ul de azi și cel de ieri, referitor la sîruri.

Dar să intrăm în subiect și să ieșim repede din el, fiind prea bine cunoscut: Argentina a cucerit titlul de campioană mondială după ce-a învins, în finală, echipa Republicii Federale Germania cu 3 : 2. N-a fost capodo-

pera festivalului... Meciul socotit cel mai frumos, la Palme d'Or, a fost Franța — Brazilia, cîștigat de francezi la penaltiuri, adică după 120 de minute de joc în care brazilienii, la 1:1 în repriza a doua, rataseră prin celebrul Zico un 11 m... Unul din cei mai faimoși cronicari de fotbal ai Braziliei, ale cărui articole sînt infinit mai lungi decît strigătul de „Gooooool!” al cronicilor de radio din Rio și Sao Paulo, Fernando Calazans, s-a mulțumit, în „Jornal de Brasil”, doar cu un scurt articol: „Tot ce poate oferi un meci de fotbal ca emoție, ca momente de joc individual stralucit, ca apărare grandioasă, ca tensiune, ca suferință, ca solidaritate și ca frumusețe s-a găsit din plin la Jalisco...”

Noi am descoperit însă cu această ocazie un cuvînt splendid, și odată cu acest meci un conflict, conflictul principal, cel care ne-a asigurat adevăratul cinema al Mondialului. Cuvîntul este Cinelandia — denumind, în mod obișnuit caracterul cinematografulor din Rio. Acolo — după cum am citit — în clipa înfrîngerii era să aibă loc un lînsaj la care s-a renunțat în favoarea unei devastări. Proprietarii unui cinematograful, optimiști nevoie mare, își permisese să vopsească un coș — simbolul echipei franceze — în verde și galben, culorile echipei braziliene. Lumea ar fi intenționat să succească gîtul acestei pasări — cum visează atîția să-i facă retoricii — dar, lucidă în durerea ei, găsind prea derizoriu acest gest, s-a năpustit asupra afișelor și banderolelor din Cinelandia, sfîșindu-le. A fost totuși un nimic față de proporțiile pe care le-a luat

drama înfringerii dincolo de Cinelandia, în restaurante, în cafenele, în jurul bisericilor, în favele (cartierele sărace, dintre care unul se numește Cidade de Deus, cel din care s-a ridicat acest uluit Josimar, una din stelele Mondialului) în spitale și case ca toate casele. Șapte torcideros (microbiști) au murit de inimă în fața televizorului. Martins de Mello, un oarecare Martins de Mello, s-a certat pe stradă cu un alt cetățean în chestiunea cea mai arzătoare a unei înfringeri: antrenorul, Martins de Mello a fost împușcat în inimă și îngropat într-un sicriu învâltit în steagul brazilian. Cinelandia e o țară unde au loc scene pe care nu le poate concepe nimeni. La spitalul Salgado Filho, dintr-un cartier popular al Rio-ului, au fost internați 600 de socați (crize neuro-vegetative sau come alcoolice), dar, uimitor, acolo se luaseră din timp măsuri pentru asemenea situații dramatice. Au existat deci doctori care au prevăzut înfrângerea Braziliei? Stocuri enorme de bere pregătite tot din vreme au rămas nebăute la Copacabana, grupul rock Furacao 2 000, cel mai en vogue, a cântat în fața unui parter gol, iar pe strada Miguel Lemos, locul privilegiat al torciderosilor, încă din 1958, când a apărut zeul, Pelé, trompetistul Robson (omologul lui Tudorică al Real Giuleștiului), a executat „La Toque de Silencio”, mortala melodie mortuară... Toate acestea, la rîndul lor, sînt însă și ele prea puțin grăitoare față de cabina jucătorilor brazilieni după înfrîngere —, ce s-a întîmplat acolo, lacrimile, tristețea, muțenia, disperarea sînt de nedescris, chiar în Cinelandia, unde s-au descris destule și bine.

Durere și noroc, șansă și soartă...

Buni. Am decupat atît de abundent secvențele acestea fiindcă, după ochiul nostru — îndrăgostit de o viață de fotbalul brazilian și înlăcrimat din 1982 de „sinuciderea” lui în fața italienilor — din această clipă a optimilor, de la acest meci Brazilia: Franța, într-adevăr superb care a covîrșit emoțional vedete de forță lui Platini, Zico și Socrates — toți trei ratînd penaltiuri ca orice jucători normali — filmul Mondialului a căpatat consistență, conflict, caracter, relief — într-un cuvînt și mai și: dramă! Pînă atunci, abia am intrat în subiect, am trăit ceea ce Hitchcock, în lecțiile lui de suspens, numea inocularea informațională, nu lipsită și ea de unele accente ciudate ca acei 6:0 administrat de U.R.S.S. Ungariei (gag: Ungaria prima echipă calificată pentru Mexic, prima echipă plecată din Mexic) ca acele contraperformanțe ale Angliei, ca senzaționala realizare a Marocului, primul loc într-o grupă cu danezii și vest germanii... Dar din optimi — cam de la sfîrșitul acestui prim tempo — echipele au putut fi clasate în semnificative sau nu și deci au căpătat un statut de eroi, de personaje, un drept la etică, deci la fericire și nefericire, la pasiune și zbîrci, la ghinion și noroc pe românește, la „jei-



Eroii finalei: Diego Maradona, neînvinsul și...

tinno” (în „braziliană”) și la „baraka” (în arabă), la șansa fără de care fotbalul cel mai științific nu poate fi conceput.

Pentru noi, echipele cele mai dramatice, adică acelea care n-au avut o soartă pe măsura calităților lor au fost — în afara Braziliei (cîștigătoare, ultim sarcasm, al trofeului fair play!) următoarele, în ordinea intrării, a leșirii din scenă și a rămînerii acolo, pînă la finală:

Franța, „nu întîmplat” cea mai elegantă și mai ofensivă echipă a Europei” (după opinia lui Henry Kissinger,

într-un articol doct din „Washington Post”, intitulat: „Fotbalul imită viața”) care, după ce învinge două campioane mondiale, pe Italia și pe Brazilia, e învinsă de Republica Federală Germană, incapabilă pînă atunci să spună mare lucru, o Franța care deține o linie de mijloc strălucită, condusă de Michel Platini, socotit cel mai bun jucător al lumii, o Franța care nu se mai gîndea decît la finală, primind însă din minutul 9 un gol surprinzător din care nu și-a mai putut reveni, debusolată, coplesită de cel mai prost joc din viața lui Platini, convinsă că o



...Schumacher, portarul învinsilor, cel capabil de replica:
„E frumos să joci fluierat de 42 000 de spectatori”

urmărește un blestem, să nu poată trece de vest-germani, după meciul de antologie din 1982 de la Sevilla, când conducea cu 3:1 și a fost egalată, pierzând la penaltiuri... „Adios muchachos” va titra — cu impecabil simț al afișului de cinema — ziarul „L'Equipe” această înfrângere care a pustiit Parisul.

U.R.S.S. echipă de extraordinară anvergură, forță de joc și respirație, pierzând un joc pe care îl controla tot timpul, acela cu belgienii, din două greșeli enorme de apărare care n-au neliniștit-o pe cit era de necesar (E

cazul să informăm, așa afoni în fotbal cum ne declarăm la „Cinema”, că cele două goluri belgiene din primele 90 de minute n-au fost din ofsaiduri neobservate de arbitri, cum s-a crezut de toți cei care n-au studiat meciul la magnetoscop). E incontestabil însă că sovieticii au ieșit mult prea repede din scenă. Danemarca, lansată pe fapte mari, cu o prospețime a jocului simplă și eficace de credeai că lumea abia începe (Beckenbauer, antrenorul vest german, zicea chiar, printre dinți, că e un joc primitiv, după ce luase un 2:0 de la ei), încasînd însă deodată 4

goluri într-o singură repriză, de la spanioli, prin greșeli de apărare elementare. „Am jucat fără emoție”, va explica antrenorul. „Ne-a lipsit forța mentalului”... va lămuri jucătorul Busk. Mentalul acesta se va dovedi esențial în absolut tot ce ține de oamele și comedile acestui campionat, dacă vom numi comedie să primești patru goluri într-o repriză, cînd lumea te vede în finala lîngă U.R.S.S., așa cum preconiza Cîsmigiul nostru în prima săptămînă, o finală „Dania-Sovietski Soluz...”

Spania — aceasta Spanie care lansează un jucător numit Butragueno, marcator a patru goluri într-un meci de campionat mondial, egalînd recordul unui Leonard, echipa mării furii, a elanului irezistibil, intră și ea la dramatici, după ce e învinsă la penaltiuri de o Belgie rațională, cumpanită, cu mințică, oh, nu mediocră, ci făcînd o medie între soliditate și sobrietate, ajungînd foarte departe pe acest drum, altora într-un totul suspect.

Trei surisuri în plină vară

Pînă să deschidem acest nou paragraf al raționalității și echilibrului să mai consemnăm două echipe a căror dramă a trecut la cîteva degete de rizibil și derizoriu, naufragiînd în cele din urmă pe tărîmul ingrat al mediocrității; să le numim demitizate, fostele campioane mondiale, Italia și Anglia. Sentimentele noastre, mai mult decît cinefiele, ne fac să le învluim pe amîndouă într-un singur și încălificabil suris din care sarcasmul nu ne lipsește: Italiei — un suris pentru ceea ce și-a permis după ce-a cîștigat titlul în '82, importînd, pe bani grei, toate vedetele rivalei învinse ale Braziliei, dar și ale vestgermanilor, al căror sicriu l-au plimbat prin Roma, în noaptea biruinței finale, — „urît, foarte urît”, cum stă scris la Shakespeare în „Troilus și Cressida”. Angliei, — un alt suris pentru ceea ce ne-a făcut personal, jucînd cum a jucat cu Irlanda de Nord, meciul de care depindea soarta noastră, după ce noi făcusem tot ce depinsese de noi ca s-o fi pierdut. Oricum, „Sunday Mirror” i-a spus foarte bine acestei echipe a celebrului antrenor Robson care ne-a mîncat inutil zilele bucureștene: „Jocul vostru e gol ca un pahar pus deoparte de sir Alec Guinness”.

La acest capitol intermediar al surisului mai mult sau mai puțin enigmatic — să acordăm unul și Mexicului, țării organizatoare, care și-a tratat iluziile inevitabile în asemenea situații cu o mare decență ducă pînă la cea scenă din sferturi, cînd eliminată fiind de R.F.G., tot prin penaltiuri, și-a purtat antrenorul, iugoslavul Bora Milutinović, pe umeri, într-un triumf demn de o calificare în finală. Poate că nimeni dintre antrenori n-a folosit cinema-ul nostru în măsura și cu inspirațiile lui Bora: pentru a-și motiva jucătorii, omul le punea în vestiare, înainte de a intra pe teren, videocasete ale celor mai frumoase acțiuni realizate de echipa Mexicului, alterîndu-le cu scene din *Rocky*! Apoi, chiar cu cîteva secunde înainte de

părăsirea cabinei, le pune a casete cu soțiile, logodnicele și iubitele lor care-i implorau să marcheze, să nu se lase... Tot de la mexicanii ne-a rămas, imagistic, mișcarea numită Lola. Lola înseamnă valul: spectatorii se ridică rinduri-rinduri, aruncînd brațele în aer, aceste două gesturi dînd puternica impresie a unei ondulatii; s-a studiat mișcarea sociologic și lingvistic, concluzionîndu-se că Lola vine de la „Olá” (în spaniolă, „val”) și „Hola” („bună ziua”). Precizare: Lola este mai mult o mișcare de nerăbdare decît de bucurie. În sfîrșit, Lola asta nu le-a ajutat enorm, dar, oricît, golul cel mai frumos a fost acordat lui Negrete al lor, în timp ce fostul și inflexibil cînicul jucător vest german Breitner le-a spus-o fără menajamente: dacă jucau fără marea lor vedetă Hugo Sanchez (jucător mexican din formația Real Madridului) ar fi ajuns cu siguranță în finală!

The end-ul

Cu Breitner cinema-ul nostru părăunde, în sfîrșit, în zona cea mai fierbinte: a finalei. Căci Breitner — cel care altădată ținea alături de Gerd Müller și Beckenbauer afișul Kolosului team al R.F.G.-ului — a fost una

**La Palme d'Or:
Franța—Brazilia,
Oscarul
Oscarurilor:
lui
Diego Maradona.
Premiul
happy end:
lui Billardo,
antrenorul
Argentinei.
„Trofeul” eșecului:
lui Platini**

din gurile cele mai negre dintre cele care i-au făcut tot timpul cu ou și cu oțet — ca să ne exprimăm popular — atît pe actualii jucători cit și pe antrenorul lor, vestitul Franz Beckenbauer. Meci după meci, Breitner și toți detractorii păreau să aibă dreptate — ca în atîtea filme în care scepticii, pesimistii, iubitorii de rău, blazatii, acele bune întru chipări ale răului fără de care „Hitch” nu putea face un scenariu, sînt permanent îndreptățiți să fie așa cum sînt și să zică ceea ce zic. RFG a jucat multe meciuri slabe, chinute, trase de păr, ajungînd să se califice, de pildă, în sferturi, printr-un gol norocos, în minutul 88, împotriva Marocului, unul dintre jucătorii africani ferindu-se de mingea care a străbătut zidul făcut la vreo 25 de metri de poartă. Dar cine a învins Franța cînd nimeni nu se aștepta? Cine s-a calificat în finală? Fără să joace formidabil, frumos, wunderbar, vest-germanii au ajuns din nou să dispute titlul mondial, după ce-l cuceriseră de două ori — încît ajungi să te întrebi cum și de ce, ca în filmele bune, în care pozitivul e mai mult enigmatic decît virtuos. E viclenie? E incapacitate? E un temperament care nu acceptă evidențele defavorabile, gasind puteri să întoarcă soarta cea mai tristă și să se regăsească numai în adversitățile ei? La această problemă de scenariu (mult mai pasio-

**Irezistibilul jucător sovietic Jeremciuk,
mult prea devreme ieșit din scenă...**

„Înainte de cădere”... secvență dintr-un eventual story cu Platini



nant decât un meci propriu-zis), domnul Henry Kissinger propune în același articol de filosofie politică a fotbalului, o explicație intelectuală interesantă: „ei joacă conștienți că bucuria nu constituie destinul lor național...”. Ideea asta cu bucuria nu e de aici de colo, în cazul de față. „Sînt ca un cline care a început să muste” a declarat Beckenbauer cînd RFG-ul a scos capul din galeata în care îl vîrseră alde Breitner, Soliz, tenaci, aprigi, cu o tehnică incontestabilă, ei au ajuns ca în chiar finala cu Argentina să întoarcă rezultatul de la 0:2 la 2:2 spre stupefacția tuturor detractorilor și a imberbilor, dar nu și a celor care, în urmă cu 32 de ani, știam de un film uluitor „RFG — Ungaria 3:2”, după ce în minutul 8 fusese 0:2 și crainicul ungar anunța să se destupe butoalele de vin. Numai că ce s-a întîmplat în '86, în clipa celui incredibil 2:2? Vest germanii — și cînd vă spunem că noi, la „Cinema” nu vedem decât cinema! — au fost învinși de propria lor bucurie. De singura lor clipă de euforie nestăpînită. Ei sînt un personaj care nu-și poate permite decât rigorile aspre, încruntate, ale înclășării. Ei n-au voie să se lase furați, în plină luptă, de multumire, de încîntare, de veselie. Ei n-au voie să fie fraieri — cuvînt care vine din germană — căci atunci frățereala la el devine mult mai tragică decât la alții. Atunci ei filmează ceea ce în „L'Equipe” va purta titlul: „Căderea unui vultur”.

Și cu aceasta ajungem la triumful Argentinei sau, după cum se exprimă mulți superficiali, la încoronarea lui Maradona, la victoria de fapt a echilibrului și a rațiunii în avînt și patimă. Pentru o lume întreagă actorul numărul 1, marele premiu de interpretare, dar și de regie, de scenaristică, dar și de muzică, de cabotinaj, dar și de seriozitate, Oscarul Oscarurilor a fost Diego Maradona. Pentru unii problema cea mai dificilă a fost aceea dacă Maradona e mai mare sau tot atît de formidabil ca Pél . Dilema nu ne-a pasionat, așa cum n-am marșat la o altă, la fel de neinteresantă pentru noi: dacă să  inem cu America de Sud sau cu Europa? Pe noi ne-a entuziasmat filmul cu Maradona ca la cinema, unde nu facem clasamente între, să zicem, **Casablanca** și **Zboară cocoril **. Noi am fost, de la bun început, pentru Maradona, pur și simplu pentru că talentul lui ne-a emoționat.  n fotbal, ca în toate spectacolele omenest , decisivă e emoția —  sa cum o scria c ndva Jean de Baroncelli v z nd **Balada soldatului** la Cannes: „Esențial e că ne-a legat un nod de lacrimi în g t, acel nod de lacrimi care decide”... Cine va mai discuta dacă Ciuhrai e mai mare dec t Mihailov? Nouă, Maradona ne-a dat chiotul de bucurie care trebuie să însoțească mișcările unui fotbalist, c nd el își depășește condiția de „muncitor cu piciorul”... Că a fost P l  mai mare dec t el... că Maradona este (sau nu) din America de Sud sînt fleacuri fața de golul înscris englezilor după o șarjă de 50 m printre cinci cetățeni din țara care a inventat jocul ăsta uimitor de complicat pentru că de caraghioasă e patima ce-o degajează.

Fleac ni s-a p r t chiar sf șietoarea problemă a golului înscris cu m na de Maradona, tot englezilor. „Ei și ce? — mi-am spus că-n cazul în care cineva mi l-ar fi vorbit de r u pe interpretul lui Ben Hur — exista un arbitru, să fi anulat acela golul...” Dacă la acel gol nevalabil s-ar fi redus tot jocul lui Diego, n-aș mai fi judecat  sa, desigur. Dar omul a înscris imediat golul acela după care orice gentleman tace, i-a mai dat Belgiei două goluri splendide, Italiei „o st ng ” din mișcare cum nu se vede în orice an bi-

scenariului clasic,  ncasabil, după care, la început, mai nimeni nu-i vede  biruitori pe argentinieni, că exact că-n cazul lui Beckenbauer și al RFG-ului — toată presa scrisă și or l  din Argentina s-a dezlanțuit împotriva antrenorului Billardo (altfel specialist în cercetarea tumorilor intestinale...) și Maradona a spus, în pl n  campanie de denigrare la adresa antrenorului: „Dacă-l luxați pe Billardo, c țiva ne facem valizele,  nc p nd cu mine!” O, ce replică de film clasic! Adăugați-o pe maică-sa, care



Scenă din „Marea deziluzie”, cum s-ar fi putut numi, la Rio, filmul  nfr ngerii Braziliei

sect, a stat cu cite trei-patru adversari  ng  el și i-a întors pe dos, iar dacă, în final, RFG-ul i-a pus pe urmă cel mai strașnic polițai, Maradona, ca Zorro (dați-mi voie să mă copilăresc) a biruit prin alți băieți ai lui, rămași liberi, din cauza lui,  nc t ei au putut recunoaște că „fără el am fi fost niște oi, dar cu el am fost adevărați lei!” Cu Maradona am păcătuit nevinovat crez nd minute întregi că fotbalul nu se mai joacă în 11, ci în 1... E din c nd în c nd necesar să în cinema să întri la păcat. Că să nu mai revin la schema

plingea în clipa c nd Diego sărută, tot în lacrimi, cupa, exact că „mamichka” lui Joseph Schmidt, tenorul, din filmul de simbat  seară. Dar mai ales puneți mare, că happy-end,  ceast  pancartă de pe stadionul Azteca înălțată în aceeași clipă a catharsis-ului:

„Perdon Billardo y gracias!” (Iertare Billardo și multumiri!)

 n Cinelandia happy-endurile sînt cu adevărat happy-end-uri.

Radu COSAȘU



Sportul ca viață

Încercînd să adun cîteva gânduri răzlețite despre **This Sporting Life** (ce a rulat pe ecranele noastre sub titlul **Viață sportivă**), am fost surprins înșă cînd o tînară specialistă în științe economice a sărit în sus de parcă ar fi călcat pe un gîndac: „Ce film groaznic”, auzind o mărturisire complet neutră ca: „Am revăzut zilele trecute **Viață sportivă**...”. Spun surprins deoarece nu am înțeles de ce și de unde provenea această reacție de refuz (de gust, nu?) față de un film, să recunoaștem, nu prea vesel, ba chiar o dramă în cel mai nobil sens al cuvîntului. Aparent de neînțeles, dar sînt atîtea drame, tragedii, filme „triste” ce-ți lasă la ieșirea din sala de spectacol impresia că ești sau poți deveni mai bun, mai sensibil, generos, încrezător în propriile-ți puteri — care nu au nici o legătură cu ce s-a petrecut pe ecran, în film — decît cine știe ce comedie spumoasă, veselă, distractivă ce te-a oboșit, iritat și te-a obligat să fii nătîng preț de două ore.

Ce putem spune înșă despre un astfel de film **groaznic**? „Tot omul, și cel bun și cel rău și cel superior și cel mediocru poartă pe el, ca o haină, un fel de poveste a lui trecută și viitoare. E partea cea mai dramatică a vieții noastre. În societatea omenască există anumiți meșteșugari care **lucresază** aceste „stories” întîme. Sînt artiștii povestitori. Ei ne oferă tuturor un fel de exemple posibile (pozitive sau negative) ale propriei noastre

vieți”. Iată o (posibilă) cale de acces aparținînd unui mare iubitor (nu numai) al cinematografului de care e bine să ne aducem măcar uneori, aminte: D.I. Suchianu. Cele trei mari alte foste adevăruri viitoare (de unde provine și citatul de mai sus) sufletul, arta și moartea sînt prezente cîteșitrelor în **Viață sportivă**.

**Viață sportivă
apare în multe
filme
ca metaforă a
vieții
pur și simplu**

Un film tras din romanul lui David Storey (apărut și în românește) de către regizorul britanic Lindsay Anderson, unul dintre protagoniștii și teoreticienii Free-Cinema-ului în mare vogă în deceniile '50—60 cu inflexiuni

și implicații și în alte cinematografii (poloneză, cehă, etc.). Protagonistii peliculei, Richard Harris, interpretul lui Frank Machin, un El, un „tîgru” de bărbat, rugbist, un luptător, a **fighter** (la propriu și la figurat) ambițios și tenace, dar copilăros și stingaci în același timp; și Ea, Rachel Roberts, mai puțin cunoscută pe marele ecran, dar o excelentă actriță de teatru descoperită de Peter Brook. Ea, în film Margaret Hammond, văduvă cu doi copii și ceva mai multe obsesii, temeri, spaime. Deci o poveste cu o Ea și un El (ce poate fi mai tulburător pe lumea asta? — ar întreba Geo Bogza) pe fundalul contribuției celor din **Wakelield Trinity Rugby League** care au asigurat dacă nu crema cel puțin blatul unei prăjituri nu prea dulci. Sportul a fost și a rămas o înfruntare cu cei din jur și cu propriile limite, exacerbînd ideea de competiție (întrecere, concurs) pînă la victoria, mai mult sau mai puțin finală: nu există sport fără învingători și învinși. Abia epoca modernă încearcă să „umanizeze” sportul (exercițiu fizic) și să transforme (doar) în sănătate, plăcere, hobby. Se propune un sens „meta-fizic”, dar se pierde caracterul lui primordial: lupta-spectacol (chiar și film) afaceri-bani. Rugbiul, poate mai mult ce oricare dintre jocurile colective, exprimă fără echivoc această încreștare sportivă (umană).

Filmul: Frank Machin, un minier,

presupus doar, din Wales, ca și Tom Jones, ca și alții alții pe care nici sportul și nici muzica nu i-a reținut, e pe cale să-și modifice destinul, conștient de propriile-i calități, știe să-și evalueze mușchii (dar și o anume forță lăuntrică) de care e nevoie într-o lume dispusă să-l cumpere, alături de viclenie, lipsă de scrupule, cinism și alte „calități” mai puțin onorabile în ordinea „omenimii” (— sintagmă aparținătoare lui Romulus Rusan care n-a ajuns cu **Ogarul cenușiu** (încă) la Cardiff, ci cu **Lada** la Istanbul) Banii, expresie valorică a mărfii, nu exprimă ceea ce Frank vrea să dovedească: că e om și nu o marfă oarecare. Prin această priză **Viață sportivă** este (și) un film politic în măsura în care sportul a devenit o industrie, iar elementul hotărâtor acel **p** mic ucigător de idealuri: plus valoarea. De aici furia lui, dorința de a rupe, lovi, sfîșia, izbi, sfărîma, distruge, **a învinge** cu orice preț, știe bine lecția, a văzut în jur, Enrichissez-vous! restul vine de la sine, strigă, tipă să se facă auzit și mai ales exprimat pe legea lui, cam brutală și aluritor, iubit, „Te iubesc” urlă el cu disperare, cu tot ce are el mai bun, unei femei copleșite de un asemenea asalt asiduă: îl refuză cu brutalitate, iată ceva groaznic, îl scuipă cu dispreț! Restul nu mai are importanță. Poate și ea — imposibil de stabilit întregul adevăr — iubește acest om straniu, ieșit din normă — nu (mai) e nici (onorabil) miner nici burghez, ci un **paria**, un sportiv, „un soi de maimuțoi, asta sintem” și moare din aceeași neputință de a depăși conformismul, „nu vezi cum ne privesc...”, prejudecățile. „Ai făcut din mine o femeie înțetrinută” — resemnarea, acceptarea și teama, „Se descurcă, dar parcă a încetat să trăiască...” în fața vieții. Din contra, Frank devine victimă dintr-un surplus de vitalitate, „Cînd ai nevoie de ceva cheamă-mă...”, înstrăinat pînă la urmă prin ambiție și ură, un amestec de Julien Sorel și Mișa Platonov, „Priveste! Arată-mi aici un om adevărat!” Fiecare i-a din viață ce poate și cît poate, nimeni nu mai oferă nimic, „Trebuie să-ți iei singur!” și Frank se izbește înfruntînd orgoliul și absurd o societate de „onorabili” Homais (Weaveri-i în cazul de față) pentru care el reprezintă doar o poziție în registrul lor de inventar „Ești proprietatea mea!” „Dar omul s-a născut liber, el este liber (Karl Marx, Caiete de tinerete) el nu poate fi proprietatea nimănui, Frank a înțeles asta, a lucrat doar și el în mină, dar anarhismul lui interior nu-l salvează: nu va schimba nici lumea și nici viața femeii iubite. El nu-și poate imagina „salvarea e în metaloide”, cum se afirmă în Platonov-ul lui Cehov și nici nu e fericit cu „Voltaire „ti i mamman” — Mișa Platonov refuză să se revolve, știe că nu are nici o șansă, e inutil, toate vor intra în mînă (asa se și întîmplă și la Cehov și în romanul lui Storey) nu are puterea să fugă cu o femeie iubită (cîndva) pentru a lăsa totul de la capăt.”

Mișa Platonov și Frank Machin exprimă în două feluri diametral opuse „imposibila întoarcere”: hotărîrea de a înfăptui ceva mareț pentru a fi fericit se lovește de absurditatea unei existențe cărora le sînt părtași cu și fără voia lor.

Bedros HORASANGIAN



balonul
rotund

Filmul e film, fotbalul e altceva...

Alain Delon cuprins de febra „Mundial-ului”

Pentru adevarații microbiști — cei care îți spun dintr-o suflare echipa cu care a cîștigat Brazilia cemeul din '58, cîți ani avea Pele cînd a debutat în națională și cite crampoane ghetele lui Baratkî, pentru ei un film despre sau doar și cu fotbal n-are, mai totdeauna, nici un haz. Microbistul nu conștie în raptul capului dublajul și trucajul în materie de, iar actorul care se încumetă să îmbrace echipamentul specific pentru a intra și pe teren în pielea personajului său e privit de el cu cel mai nimicitor dispreț dacă n-a fost distribuit, pînă atunci, într-o echipă, pe viu. „Filmul e film și fotbalul e... altceva” suna replica unui prieten care, la 10 ani, știa numele tuturor jucătorilor din „A” și din „B” și care mă avertizase, solemn, că lurie Dărie nu se număra printre ei. Văzusem, împreună, la cinematograful din centrul orașului nostru **Băieții vesele**, în reluare. Pe atunci ne alimen-

tam amîndoi dorința de basm cu lec-turi din Dumas combinate cu acele minunate filme în culori, în care Jean Marais, idolul nostru, trecea, învingător și frumos de la o peliculă și de la epocă la alta.

Nevoia de basm

Ca basm, filmul funcționa bineșor. Există, în primul rînd, un **el** arătînd și simpatic, chiar dacă o luase pe căi (o idee) greșite. Există o **ea** de cucerit, ba chiar și un rival (care era de fapt fratele ei, pentru a se înlătura astfel orice contradicție). Fotbalul suplinea turnirele, duelurile, săriturile de la etaj, probele, într-un cuvînt, de vitejie. Spre final, se risipeau confuziile, adică **el** afla cine era celălalt și al de fericire înscrisa golul victoriei și al promovării echipei locale. Ceea ce mi se părea cum nu se poate mai normal.

Aveam la îndemână, ca exemple, nemărate scene în care puterile eroului se înzeceau de dragul ei. În parc, unde ne-am dus să dezbătem filmul — eram mai mulți și dezbaterile a avut loc după vreo trei, patru vizionări în grup — am pledat cauza golului victorios înscris de personajul lui Iurie Darie, dar fără să înduplec partea adversă. Partea adversă mi-a închis gura cu propriile mele exemple însoțite de replica citată mai sus.

Am rămas și acum, după pledoaria aceea pierdută, cu plăcerea finalurilor ca-n filme sau dacă vreți, ca-n basme — cu dorința de a fi tras pe sfoară — dar cel puțin emoționant și cu ingeniozitate.

Realitatea unui fault

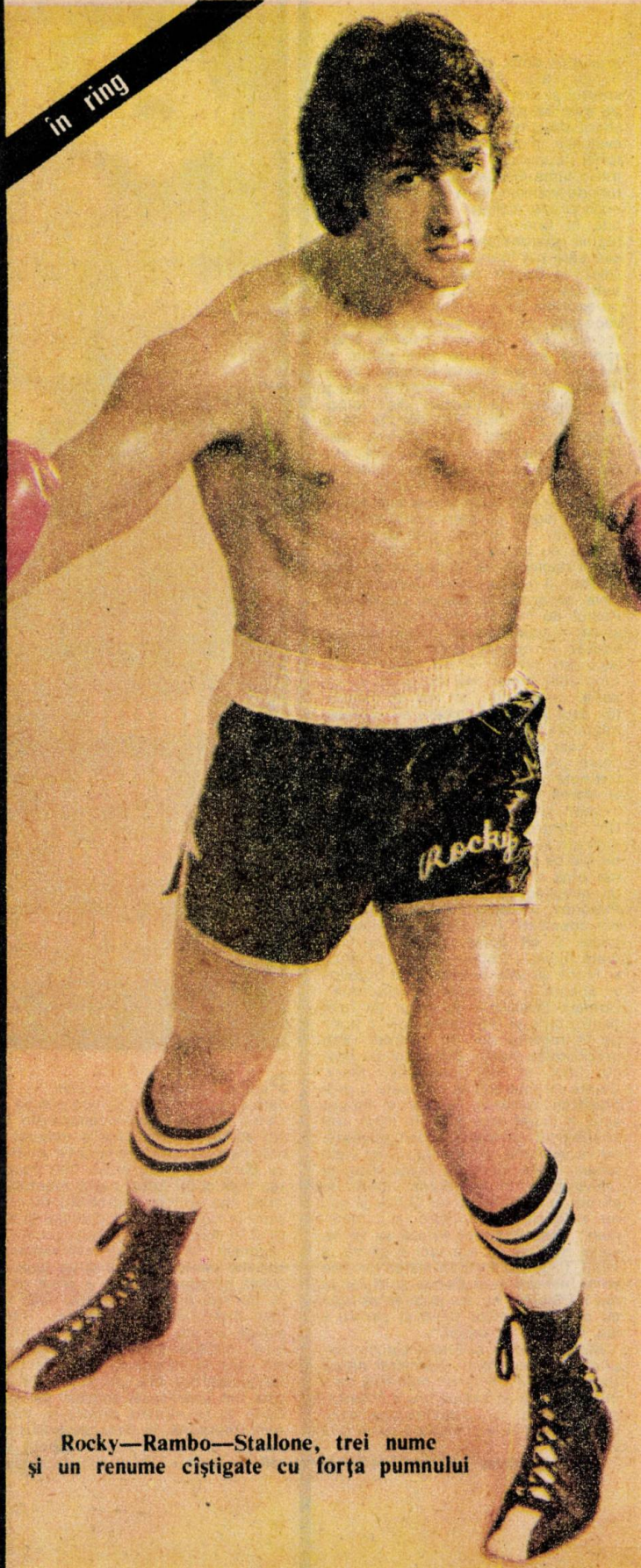
În **Drumul spre victorie** m-a cucerit deea de basm, de a vedea în rol de fotbalist pe însuși Pele, deși prezența lui în distribuție era unul dintre cirilele comerciale, mari cit harpoanele, cu care producătorul își prevăzuse marfa. Am văzut filmul într-un cinematograful de cartier, dușumele date cu motorină, coji de semințe la intrare și spectatori cu reacții spontane și energice. Lingă mine, un povestitor care anticipa fiecare scenă cu scurte rezumate pentru fata cu care venise, în vreme ce alții, microbiști cunosători în ale fotbalului din toată lumea, precizau, cu gravitate enciclopedică: „ăsta e Pele.” „ăsta năsoș, e Ardilles.” Microbiștii erau încântați de ideea de a-i vedea pe cei doi jucând (fotbal) împreună. Filmul a mers cum a mers, după rețetă pînă a început meciul, cînd s-a auzit o exclamație colectivă de aprobare, de care actorul din Pele mă îndoiesc că s-ar fi bucurat. De altfel nimeni din sală nu se sinchisea cum îl chema pe Edson Arantes do Nascimento în film; era arhivistul că era Pele și că, printr-o licență îngăduită de scopul ei, juca fotbal chiar și-n cel de-al doilea război mondial.

În prima repriză, un fundaș îl pune jos și el iese de pe terenul din film înfășurat într-o pătură. În tăcerea care se lăsase în sală, s-a auzit glasul tristat al unuia dintre enciclopediști: „Așa a ieșit de pe teren în '66, în Anglia...” Ne-am înclinat înaintea fatalității care se repeta, iată, și-n film.

În repriza a doua, cînd „restul lumii” a început să încaseze și goluri, după ce a renunțat la evadare de dragul meciului, s-a întimplat ceva ce în '66 n-ar fi avut cum se întimpla. Pele se întoarce în teren stîrnind în sală urale, mai ceva ca pe stadion. În film, soarta era mai tare decît faultul portughezului Morais, în Anglia, ba mai mult, ai fi zis că Pele avusese nevoie să-i rupă cineva oasele ca să joace, acum, formidabil. Cum nu cred în argumentul oaselor rupte, ideea mi s-a părut a unui scenarist în pană de găselnițe. În schimb, în jurul meu se trăia în plină intertextualitate. Oamenii aceia tobă de fotbal, care știau probabil ce înseamnă să sară scînteii dintr-o gleznă lovită, au înghitit fericiti porția de basm, poate fiindcă realitatea unui fault i-a împiedicat, în '66, să-l mai vadă jucînd, din cutare minut, pe unul dintre personajele principale ale filmului acela în care Pele juca rolul lui Pele, iar Morais, rolul lui Morais.

Cristian TEODORESCU

în ring



Rocky—Rambo—Stallone, trei nume și un renume cîștigate cu forța pumnului



**Adevărata victorie
nu este întotdeauna
cea de pe ring**

Sergiu Nicolaescu „boxer” și regizor în „Ringul”

K.O. sau O.K.

Dacă vrei s-o faci, descoperi că nu prea ai ce povesti din **Boxerul** lui Dziedzina. Filmele bune nu le poți povesti fără să ai sentimentul că ți-a scăpat tocmai ce era mai important. Nu-i nimic spectaculos aici. Lipsește un Paul Newman furios: fără s-o știe, care câștigă meci după meci fiindcă pe ring găsește locul cel mai potrivit pentru a trage pumni unei realități pe care n-o suportă. Lipsește un Anthony Quinn dur, ruinat de lovituri. Aici apare un puști naiv, obraznic și teribil de încrezător în puterile lui. Puștiul descoperă rapid că lumea nu e cituși de puțin intimidată de apariția lui în ring și dincolo de ring. Nu se dă nimeni la o parte din calea lui, dimpotrivă — încasează și pe ring și dincolo. Ceea ce pe figura de adolescent teribil a lui Olbrychski provoacă o stupeoare teribilă. Puștiului nu-i vine să creadă că el, tocmai El, a încasat-o. Toată imaginea lui despre lume, în care el ocupa primul loc, tot sistemul lui de valori care îl are pe el în vîrf, se dă peste cap. Problema lui nu mai e doar aceea de a câștiga un

prezumtiv meci următor, ci și de a-și reveni din K.O.-ul tehnic din afara ringului. Intervine antrenorul, mentorul, care-l pune să ia lucrurile de la capăt, deși, îl avertizează că e destul de „bătrîn” pentru asta. Puștiul începe astfel un fel de cursă cu handicap. Pînă să ajungă să-i învingă pe alții, trebuie să se învingă pe sine însuși. Și trei sferturi din film asta face — Încearcă să se învingă, bătînd para cu resort, care la început îl pocnește și ea, izbind în sacul cu nisip, dar mai ales sărînd coarda. Sărînd pînă amețește, pînă cînd coarda devine un soi de sferă transparentă, care-l izolează de ceilalți din sală. Și în acest timp figura naivă, obraznică și încrezătoare a puștiului se metamorfozează, puțin cîte puțin, nuanță după nuanță. Majusculele cu care el se gîndește la el se micșorează — El devine el și nu-și mai închipuie că lumea trebuie să se dea la o parte din calea lui spre primul loc. Naivitatea se transformă în interogație, obraznicia în răbdare senină, iar încrederea aceea teribilă de la început devine siguranță de sine.

Victoria puștiului, cea mai importantă victorie, are loc pe alt ring decît cel luminat de reflectoare și înconjurat de spectatori gata să-i ovacioneze pe învingător. Puștiul teribil devine bărbat la capătul acestei curse de unul singur: alergare pe loc, sărînd coarda. Și asta fără exces de cuvinte, fără declarații și declamații patetice menite să-i bage în cap spectatorului toate astea, ci mizînd pe imagine. O imagine pe care, la drept vorbind, o poți întîlni și într-un documentar despre antrenamentele boxerilor — eforturi, sudoare, icnete de oboseală sau de durere, fețe desfigurate de trudă, fără nimic special în plus. Și dacă nu-ți dai seama că sala aceea de antrenament e un fel de accelerator de particule pentru reacții care altfel au nevoie de ani întregi pentru a se produce, cum ar fi aceea în care dintr-un adolescent năbădăios se alege un bărbat, rămlu cu bucuria de a vedea un altfel de boxer decît cel pe care îi stiai de la Quinn sau Newman.

C.T.

formula 1

Cel ce se mișcă singur...

Secolul vitezei
și
idolul său
pe patru roți
în oglinda
ecranului

Comparind automobilul cu catedra-
lele evului de mijloc, Roland Barthes
stabilea — între om și această născu-
tă a sa — un anumit tip de relații,
pe care cinematograful (de la „mut”
la „sonor” și de la „pionieri la „mod-
erni”) nu întârziase să-l sesizeze și
să-l exploateze... Căci, numit și „se-
colul vitezei” — între atâtea alte denu-
miri ce i s-au dat —, timpul pe care-l
trăim (sau care ne trăiește) își în-
deamnă fiii către zeul-automobil cu o
forță căreia anii adăugați lui 1900
n-au încetat să-i sporească vigoarea:

în proporție geometrică, fie-mi în-
găduit să cred.

Faptul poate fi dedus și din felul în
care ochiul aparatului de filmat a pri-
vit automobilul: dacă, la început era
doar o „unealtă” pentru a face urmă-
ririle mai rezezi și mai caraghioase
(ca-n comedile lui Mack Sennett și
nu numai acolo) ori un „obiect” asu-
pra căruia se exercita blînda furie dis-
tructivă a unor Stan și Bran (în con-
trastantă reciprocitate cu cea, obtu-
ză, a adversarilor lor), automobilul devine
— parcă dintr-o dată: după ultimul

mare razboi — un făuritor de des-
tine... Simptomatic pentru această
schimbare („de macaz” ori „la față”
luați-o cum vreți) mi se pare a fi **Un
bărbat și o femeie**.

Din mai multe motive... Și, înainte
de toate, pentru că — în filmul lui Le-
louch — automobilul nu mai rămîne
doar „cel ce se mișcă singur”, ci de-
vine mașina de curse; iar mașina de
curse mi se pare expresia esențializ-
ată (și chiar „cristalizată”, cum ar fi
zis Stendhal) a ceea ce ne imaginăm
despre automobil în visele noastre
cele mai îndrăznețe. Un singur crite-
riu: viteza — și, în funcție de el,
o-ntrăgă industrie și-un întreg do-
meniu de referință. Pătrunși în acest
domeniu, eroii filmului — un bărbat și
o femeie, evident: adică reprezentanții
speciei — nu-și mai pot construi des-
tinul decît raportîndu-se la meseria
„dumnealui”: care, după cum bine
știm, e aceea de pilot de încercare pe
mașini de curse de formula 1.

Distins cu „Marele premiu” la Can-
nes și cu două **Oscar-uri** (între ele, și
cel „pentru cel mai bun film al anu-
lui”: semn că americanii n-au văzut
atîtea alte filme ale lui 1966, supe-
rioare acestuia), filmul lui Lelouch,
lung-metrajul artistic, a fost apreciat,
atunci, drept „...filmul unui Rou-
seau-vamesul al cinematografilor”
(ceea ce nu-i deloc rău spus), filmul
„...unui cineast care vede în imagini,
gîndește în imagini (...) și pentru care
cinematograful ăine loc de cultură și
de formație”.

Adăugînd această ultimă observație
(aparținînd lui Gilles Jacob) motivelor
care, cam tot prin anii '60, îl neliniș-

Automobilul ca punct de întîlnire (Micaela Caracăș și
Mircea Diaconu în Din nou împreună
de George Cornea)



teau pe un teoretician de anvergură lui René Huyghe (cel care proclamă „triumful imaginilor”, triumf ce are drept consecință faptul că... noi nu mai suntem oameni de gândire, oameni a căror viață interioară să se hrănească din texte»), mai că-mi vine să mă-ntreb: să fie Lelouch un „precursor”?... Căci pentru cîți dintre contemporanii cinematografului, iar apoi televizorului și video-casetele, nu (în) loc de cultură și de formație?

Să nu-nărcăm filmul lui Lelouch cu întrebări mai grave decît e în stare să și le pună: el rezistă — dacă rezistă — prin „farmecul și feminitatea lui Anouk Aimée”, prin „finetea și căldura discretă a lui Jean-Louis Trintignant”; amîndoi au știut să capteze elanul minunat și eter al nașterii dragostei”, dînd „personajelor ceea ce au mai bun în ei înșiși” și formînd „un cuplu cîm cinematograful oferă prea rar”. Într-adevăr!

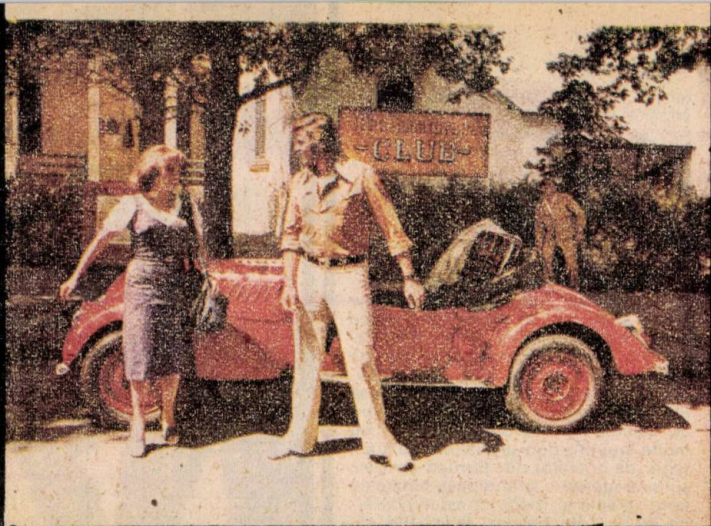
Descinzînd, parcă, din filmul lui Lelouch (se cunoaște, de altfel, capacitatea americanilor de a „prelua și asimila” — chiar creator, citeodată! — idei, teme și subiecte), două titluri ar fi de amintit aici: **Marele premiu** (în regia lui John Frankenheimer, cu Ja-

**Automobilul:
un „obiect”
devenit
din ce în ce
mai des,
„personaj”
de cinema**

mes Garner, Eva Marie Saint, Yves Montand și Toshiro Mifune) și **Le Mans** (cu Steve McQueen).

Ideea care structurează filmul lui Frankenheimer mi se pare a fi conștientizarea absurdității unei vieți — fie, ea, și de campioni! — obsedată fără încetare de beția vitezei și de stîdarea morții; din acest punct de vedere, filmul propune un „destin exemplar”: cel al pilotului Sarti, interpretat de către Yves Montand.

Miza celuilalt este autenticitatea: simplificînd intrigă pentru a centra interesul pe latura documentară a realizării, autorii filmului — folosind camere plasate în puncte mai puțin obișnuite atunci (la nivelul solului, pe capota mașinii sau în elicopter) și chiar mașini teleghidate care explozează — au încercat să pună în evidență caracterul spectaculer al cursei de 24 de ore de la Le Mans, considerată de profesioniști drept cea mai importantă și cea mai periculoasă din lume. Filmări pe viu — mașina angajată în cursa din 1969 a adus aproape 80.000 metri de peliculă —, piloți au-



Automobilul ca argument al lui „Făt Frumos”
(Violeta Andrei și Florin Piersic în Eu, tu și Ovidiu de Geo Saizescu)



Automobilul ca partener (Cornelia Gheorghiu și Mitică Popescu în Gustul și culoarea tericimii) și...

Automobilul „emblemă” (Rodica Popescu Bitănescu și Octavian Cotescu în Iarba verde de acasă de Stere Gulea)



tentici (inclusiv Steve McQueen, fost pilot de curse înainte de a deveni actor) și altele, asemenea, fac din **Le Mans** un film de privit oricând.

O „sevență comică” în „filmul” dramaticelor curse cu mașini: **Marea cursă**, de Blake Edwards. Pe generic, numele lui Jack Lemmon, Tony Curtis, Natalie Wood și Peter Falk — precum și numele lui Stan Laurel și Oliver Hardy, cărora le este dedicat filmul... Suntem, deci, în 1910, la New York, unde se dă startul în marea cursă automobilistică New York-Paris, via Nordul îndepărtat și Europa centrală. Drept care vom avea urmări de tot felul, plus: o spectaculoasă încăierare într-un salon, o înclăstare cu viscolul în Nordul înghețat, mai multe qui-pro-quo-uri la curtea unui rege (de operetă) din Europa centrală și, bine-nțeles, o grandioasă bătaie cu tarte (crema și frișca consumându-se pe atunci, din belșug: teama de colesterol nu fusese încă inventată).

Cu **Bobby Deerfield** ne întorcem la registrul grav al filmelor cu pijeți de curse — deși eroul povestii regizate de Sydney Pollack se află într-un soi de vacanță (deci nu-l vedem „la lucru”, pe pista de concurs); dar meseria și-a pus definitiv pecetea pe comportarea, și chiar figura, eroului: „personaj întepenit, imobil și imuabil, pe care nimic nu-l poate atinge, refugiat în confortabila situație de **obiect de spectacol**... Întîlnirea cu Lillian, tînă frumoasă și ciudată, agresivă și vulnerabilă, cu un comportament care intrigă, va însemna pentru Deerfield întîlnirea cu „spectacolul unui mister”: pentru a trăi așa cum trăiește Lillian, categoric există un „truc” — adică o explicație ascunsă, pe care eroul nostru „e incapabil să-l vadă, așa cum e incapabil să știe ce înseamnă spaima. „Ar trebui — zice, foarte frumos, unul dintre comentatorii filmului — să-i pui în față, să-i subliniezi moartea, dar mai ales să-l înveți s-o stăpînească. În loc să fugă fără încetare de moarte, riscîndu-și viața, Deerfield ar trebui să învețe să... trăiască moartea”. Iată-ne, deci, și în prezența unei „fabule filosofice” — ale cărei personaje, magistral interpretate de Al Pacino și Marthe Keller, ne spun ceva esențial despre viață, despre dragoste, despre moarte.

Și acum sentimental și auto-ironic.

Am scris cu parcimonie, dacă nu cu zgîrcenie, despre cele două filme românești ale căror protagoniști sunt participanți la curse (mini) automobilistice: **Rallul** și **Marele premiu** (încercări a căror modestie poate fi recunoscută, fără jenă, de înșiși autori). Nu-mi retrag, acum, obiecțiile ridicate și observațiile făcute atunci... Vreau doar să spun că o revedere a acestor filme: din perspectiva seriei schitate aici, nu le refuză analizei — nici prin problematică, nici prin unul-două momente de tensiune reușite în fiecare dintre ele. Semn — pentru mine, cel puțin — că actul critic nu se împlinește fără necesara revenire „la locul crimei”. Am zis!

Nicolae ULIERIU



Gladiatorii viitorului văzuți de Norman Jewison în Rollerball

Sport fiction

Baseball +
skatting +
motociclism =
Rollerball

Urmînd exemplul literaturii, cinematograful ne-a familiarizat cu cîțiva termeni anglo-saxoni pentru a defini o serie de filme numite pe românește „de anticipație”: science fiction (prescurtat S.F.), political fiction și, de ce nu?, sport fiction.

În principiu, imaginația descătușată poate plămui cele mai fantasmagorice imagini ale viitorului. În fapt, însă, ea apelează mai mult sau mai puțin direct la realități prezente și trecute, nevrînd sau neputînd să rupă continuitatea lumii. Monstrul din **Alien** de Ridley Scott seamănă cu un animal preistoric, chiar dacă trupul lui gigantic e acoperit cu solzi metalici. După ce rătăcește prin spațiul cosmic, ultimul supraviețuitor de pe nava din **2001, o odisee spațială** de Stanley Kubrick ajunge într-un interior Louis XV. Societatea în exclusivitate feminină din comedia **Sexmisiunea** de Julius Machulski rezolvă problema reproducerii în eprubetă.

Același apel la repere cunoscute este valabil și pentru sport. Scrima va

continua să se practice și în mileniile viitoare, numai că săbiile vor avea lame de laser (**Războiul stelelor** de George Lukas). Căderile libere cu parașută vor fi înlocuite cu plutirile autonome în spațiul inter-planetar (**Naufragiul în spațiu** de John Sturges). Demonstrațiile aviatice se vor metamorfoza în probe de virtuozitate astronautică (**Războiul stelelor sau Imperiul contraatacă** de Irving Kershner).

După unii autori — mai precis scenariștii William Harrison și regizorul Norman Jewison — sportul anului 2018 nu va fi decît o combinație de baseball, skatting și motociclism: **Rollerball**. În viziunea regizorului american, sportul rămîne singurul mijloc de descătușare a energiilor. Într-o societate anticipativă, care a rezolvat problema „piinii”, „cercul” devine una dintre preocupările principale. Jucătorii de rollerball, cu costumele lor ca niște platose din piele și metal, rotîndu-se la remorca motocicletelor și țîșnind dîndărul lor pentru a prinde bila de oțel și a încerca să marcheze, nu sînt decît niște gladiatori ai viitorului. Un sport extrem de brutal, și totodată foarte spectaculos, în care miza este chiar... viața jucătorilor lui! Un sport de echipă în care fiecare jucător se simte singur în lupta pentru victorie, adică pentru supraviețuire. Un sport care în ultimă instanță se practică pînă la epuizarea combatanților pe o durată nelimitată. Dar oare asta nu este o metaforă a vieții noastre?

Cristina CORCIOVESCU

Maratoniștii văzduhului



Curajul,
riscul...
(Silviu
Stănculescu)

S-au născut la același sfârșit de veac — dar nu sînt gemeni.

Unul a avut o evoluție tehnică mai rapidă decît celălalt, din păcate, datorită războiului. Dar încă de la cele dintîi performanțe au fost împreună. Căci ambele au dat omului din secolul nostru o șansă în plus de a-și dezvolta aptitudinile, de a-și celebra virtuțile.

Numele lor?
Avionul și
Cinematograful.

Doi aviatori la Hollywood

Cel dintîi premiu Oscar, pentru producția anilor 1927—1928, a revenit unui... aviator care a făcut un film despre piloți: **Aripi**.

Într-adevăr, William Wellman, cineast pe nedrept uitat, a fost un pătimaș al înălțimilor. Încă de pe cînd era școlar, la Boston, practica diferite sporturi: înot, patinaj, baseball, hochei... Dar întîlnirea cu Earl Overton, unul dintre primii piloți americani care făcea turnee dînd spectacole de performanțe aeriene, îl va decide să devină pilot. Nu va reuși — din cauza vîrstei fragede — decît plecînd în Europa, ca voluntar pe fronturile primului război mondial. În 1918, după o înversunată luptă în văzduh, în timpul căreia doboară două avioane germane, este și el lovit: o fractură de coloană care amenință să-l paralizazeze pe viață. Scapă și nu renunță. Ca instructor militar la o bază aviatică din California, continuă să conducă un aparat de zbor „Spad” cu care ateriza duminica pe terenul de polo al faimosului star Douglas Fairbanks, cu care se împrietenise încă de pe cînd jucau hochei pe stadionul din Boston.

Am amintit aceste detalii biografice tocmai pentru că filmul **Aripi** focalizează experiența sa de pilot militar, deși era ecranizarea unei povestiri



...și
datoria-
(Florin
Piersic)

inedite de John Monks Sanders. Jack și David — eroii filmului — erau doi americani care pleacă să lupte pe frontul primului război mondial ca piloți.

Acțiunea e susținută dramatic de o misiune în cursul căreia avionul pe care-l comandă David este doborât. Reușind să pună mîna pe un avion inamic, pentru a se reîntoarce la bază, el are surpriza fatală să fie atacat tocmai de Jack, intrucît acesta nu avea de unde ști cine-i pilotul de la bordul aparatului german... Există, desigur, și o poveste de dragoste, căci amîndoi o iubeau pe aceeași Sylvia. Dar nici războiul și nici dragostea nu l-au preocupat pe cineast. La filmări, el aduce 160 de avioane și așteaptă uneori zile în șir — exasperîndu-i pe producători — ca văzduhul să fie clar. Nici vorbă de machete sau trucaje în filmările exterioare. Odată chiar, excedat de presiunile producătorilor, care-i vorbeau numai de cheltuieli, i-a alungat de pe un teren spunîndu-le că acolo urmau să fie lansate bombe peste puțin timp...

Aripi a fost realizat în perioada mută. Dar filmul nu era proiectat în cinematografe cu acompaniamentul de pian. Zgomote care imitau trepidația motoarelor cu elice, șueratul traiectoriilor în picaj erau sincronizate pentru a-l transpune pe spectator în ambianța specifică încercărilor profesionale de pilot. De altfel chiar după introducerea sonorului — cînd Wellman

**În 1927,
Lindberg
zboară
fără escală
de la
New York
la Paris.
În același an
Eisenstein
filma
Octombrie,
Gance,
Napoleon,
și Murnau,
Aurora**

face încă zece filme artistice despre aviatori aflați în situații-limită — el prefera întotdeauna muzicii o pișă sonoră de zgomote adecvate.

Dacă nu ar fi plecat dintre noi, în 1958, acest trubadur al victoriilor în văzduh și-ar fi dus neîndoielnic la bun sfîrșit proiectul filmului **Pasărea Phoenix**. Avea să-l realizeze, în 1965, Robert Aldrich cu o distribuție internațională: James Stewart, Hardy Kruger, Ernest Borgnine, Peter Finch, Richard Attenborough, Christian Marquand. Filmul celebrează nu numai voința, ci și inteligența tehnică a omului care-l ajută să se poată salva din nisipurile Saharei cu un avion-e-pavă, reușind imposibilul zbor datorită solidarității în fața neantului.

Pe cînd Wellman, care a făcut 76 de filme și a distribuit în creațiile sale cele mai răsunătoare staruri ale Hollywoodului — este ignorat, Howard Hawks, aparținînd aceleiași generații, își află recunoașterea inclusiv pentru filmele care exaltă puterea omului de a domina înălțimile. Lucrînd într-o uzină de avioane, Hawks a fost el însuși pilot de încercare și aviator în primul război mondial. Această experiență este proiectată — ca și la Wellman — în numeroase filme ale caror trasatură comună o aflăm în putîna omului de a se redescoperi pe sine însuși, mai bun și mai înaripat sufletește, mai cald de încercările prin care a trecut în văzduh, dar și prin spiritul de echipă ce asigură izbînda

Marile aeroporturi internaționale, ca spațiu cinematografic (Puiu Puiu Călinescu à la Peter Falk; Dean Martin în Aeroportul)



fiecăruia. Tocmai unul dintre aceste filme — **Trăim azi** (1933) avind în rolul aviatorului Bogart pe Gary Cooper — marchează începutul colaborării cu cinematografia al marelui scriitor William Faulkner. Un deceniu mai târziu, cînd Hawks avea să dedice un nou film aviatorilor și eroismului lor în luptele aeriene împotriva inamicului japonez care a produs catastrofa de la Pear Harbour (**Air Force** — 1943), Faulkner îi scrie dialogurile filmului realizat după un scenariu de Dudley Nichols, (colaboratorul lui John Ford, care adaptase **Diligenta**) ba chiar, după spusele lui Hawks, îi scrie o întreagă scenă: moartea capitanului Quincannon, pe un pat de spital, înconjurat de membri echipajului avionului „Mary Ann” (ajuns o epavă), fiind convins că vor decola spre noi misiuni, spre noi izbinzi...

Cerul le aparține

În mai 1927, Charles Lindberg își ia zborul fără escală pe ruta New York — Paris. După aproape 34 de ore de luptă cu somnul, cu vîntul, cu gheața, aterizează, epuizat, pe aeroportul Le Bourget, unde este întâmpinat de zeci de mii de parizieni. Trei decenii după acest zbor memorabil din istoria aviației, Billy Wilder realizează filmul intitulat **Spiritul de la Saint Louis** (după chiar numele avionului lui Lindberg) cu James Stewart, Murray Hamilton, Patricia Smith și Bartlett Robinson. Nu este doar un film al evenimentului, ci o biografie a pilotului, pînă atunci necunoscut, care va traversa primul oceanul. Sînt evocate tentativele sale zadarnice de a-i convinge pe bancherii care-l puteau finanța, cu argumente despre perspectivele aviației. Apoi, riscurile chiar în clipa decolării află că o echipă de piloți francezi și-au găsit sfîrșitul în încercarea de a traversa oceanul. Se exaltă, în fine, penetrația unui ideal în rândurile celor care așteaptă și doresc progresul; concetenii din Saint Louis (statul Massachusetts) care îi acordă sprijin material și lucrătorii unui modest atelier din San



Prilej de comedie, dar și de admirație pentru pionierii celor patru roți (Acei oameni minunați în mașinile lor zburătoare)

Cu un an înainte de a semna regia celebrului **Pe aripile vîntului**, Victor Fleming a realizat, tot pentru MGM, **Pilot de încercare**. Film ce a devenit unul din marile succese ale deceniului patru și datorită distribuției: Clark Gable (pilotul de încercare), Myrna Loy (a cărei inimă palpită în ritmul acrobațiilor aeriene) și Spencer Tracy (mecanicul, cel mai bun prieten al pilotului). Un veritabil rol a revenit operatorului Ray Jane care a filmat uimitoarele cascade aeriene.





Pilotul ca și ziaristul, ca și fotoreporterul au devenit personaje emblematice pentru secolul nostru (Charlton Heston în *Aeroport* '75)

Diego, cu concursul cărora izbuteste să construiască aparatul adus pe pista din New York. Așadar, un film bogat în sensuri.

În 1943, deci în plin război antifascist, iar în Franța în anii grei ai ocupației —, Jean Grémillon, realizează un film cu titlul simbolic: *Cerul vă aparține*. Inspirat de un fapt real, o bravură aviatică din 1935. Cineastul înfățișează cum o femeie-pilot bate recordul mondial feminin de distanță, ajutată de soțul ei, care avea un garaj într-un oraș de provincie. Apărent novice, intriga ținea cu mult mai departe decât o performanță aviatică. În acei ani, când ecranele erau inundate

de producțiile UFA, ale căror titluri nu erau altceva decât mărci de avioane de război hitleriste (vezi filmul *Stukas*) sau corespondentul japonez, aducând osanale capacității de distrugere și sacrificiu dement pentru o cauză pierdută (*Cerul în flăcări* și altele, din aceeași duzină), filmul lui Grémillon arăta omului simplu ce resurse deține el și cum poate să și le dăruiască unui ideal. Imboldul de a face ceva deosebit pentru Franța, venea tocmai atunci când rezistența își multiplica atacurile și obținea izbînzii asupra ocupantului (filmul a fost prezentat pe ecranele pariziene în februarie 1944). Mesajul lui Grémil-

lon a fost receptat întocmai și datorită stilului filmului inspirat direct din jurnalele de actualități, conferindu-i valoarea unui document uman. Interpretat de Madeleine Renaud și Charles Vanel, filmul a obținut efectul scontat. Claude Jaquier — nimeni altul decât Georges Sadoul sub pseudonim — scria în „Confluente”: „Dragostea de patrie palpită în aceste imagini simple”.

Așteptăm noi înfălniri cu pionierii aviației românești

Ecoul isprăvilor autentice ale cuceritorilor aerului s-a prelungit mult după încheierea victorioasă a războiului. Coproducția sovieto-franceză *Normandie-Niemen* (1960) după un scenariu de Charles Spaak (autorul scenariului lui Grémillon) împreună cu Elsa Triolet și Constantin Simonov, în regia lui Jean Dréville, omagiază victoriile aeriene — în total 180 — și eroismul aviatorilor escadrilei franceze de pe frontul sovietic, din *Indurile* careia au căzut 41 de avioane. Și tot în anii de război se află cheia zbuciumului sufletească al lui Aliona Astahov, eroiul filmului *Cer senin* de Grigori Ciuhrai. Un rol, dramatic și convingător — pe măsura regretatului Evgheni Urbanski — ce se consumă în reculul de memorie al eroiului, în răstimp de zece minute, cit avionul său brazdează înaltul cerului.

Apoi, au intrat în orizontul cinematografiei marile aeroporturi internaționale postbelice, unde piloții sînt prinși în angrenajul complicat al decolărilor și aterizărilor ritmice, dirijate prin radio și supravegheate prin radar. Uriasele aeronave, cu sute de călători, cer piloților vocație și îndemnare, spirit de prevedere în lupta cu intemperii, capacitate și rezistență nervoasă în orele de încordare. Culișele acestui imens efort conjugat — în aer și la sol — oferă ecranului noi posibilități de captare a interesului spectatorului, amăgite, uneori, de ideea că automatele rezolvă totul la bord, în ziua de azi. Ecranizînd romanul omonim de Arthur Hailey, George Seaton întreprinde o atare dezvaluire de proporții și tensiune psihologică în acum clasicul *Aeroportul* (1969), plasînd în universul giganticei gări aeriene actori de talia lui Burt Lancaster, Dean Martin, George Kennedy sau, atunci, mai puțin reputeți, ca Helen Hays, care cîștigă însă Oscarul pentru rolul ei din acest film. Seria fiind deschisă, urmează *Aeroport* '70, '75 etc.

Și la Bințiști nasc oameni!

Din presa începutului de veac și, uneori, din marturiile celor ce au asertat pe hirtie amintiri despre cele dintii pelicule document realizate la noi, aflăm, de pildă, că încă din 1910 sînt urmărite cu „ochiul cinematografic” performanțele lui Aurel Vlaicu, inventatorul, constructorul și pilotul unui aparat românesc de zbor iar în anii următori, la serbările culturale de la Blaj, la concursul de aviație de la Viena, apoi zborul său la Tîrgu Mureș... Chiar și funeraliile lui Vlaicu par să fie filmate de același operator român C. Theodorescu, la 4 septembrie 1913. Personalitatea celui care a vrut să treacă în zbor Carpații devine, șapte decenii mai tîrziu, reperul unui film biografic (în regia lui Mircea Dragan), care, desigur, nu o epuizează. Spirite cutezătoare, caractere dirze, ași ai înălțimilor capabili să-și învingă greșelile, să descopere și să depășească erori tehnice cu consecințe nu o dată fatale, au apărut de-alungul anilor și în filme de actualitate (**Vultur 101, Parașutiști**).

Și totuși... în acest deceniu în care avionul împlinește un veac de cînd s-a desprins definitiv de la sol pentru a săgeța, cu viteze mereu sporite, nu numai atmosfera, ci depășind chiar și limitele gravitaționale, bilanțul contribuției de inventivitate, curaj și capacitate constructivă ale unor minți românești, cărora li se adaugă pilda unor aviatori care și-au salvat aeronavele atît în lupte, cît și în timp de pace, este cu mult mai dens în pilde umane decît ni-l înfățișează pînă azi ecranul nostru. De-ar fi să ne amintim doar că primul avion care a decolat cu mijloace proprii la bord, la 18 martie 1906, a fost construit de românul Traian Vuia și că Henri Coandă este constructorul primului avion cu reacție (1910) și încă ar fi de înțeles că așteptăm, cu nerăbdare, în oglinda ecranului românesc, noi întîlniri cu asemenea cuceritori ai văzduhului și cu cei care le-au călcat pe urmele as-trale...

Eugen ATANASIU

Zborul vulturului

„Expediție” cinematografică pe urmele unei expediții polare, de acum 50 de ani

Cuceritorii înălțimilor au fost deopotrivă inventatori, oameni de știință, exploratori... Un caz aparte, în care a revenit filmului misiunea de a restabili adevărul, a fost expediția cu balonul „Vulturul” spre Polul Nord, începută în vara anului 1897 și încheiată tragic cu moartea tuturor membrilor ei. Inițiată, pregătită și condusă de către Salomon Auguste Andrée, susținută financiar de către regele Suediei și Alfred Nobel, expediția avea să eșueze datorită atît stadiului de dezvoltare al științei și tehnicii în epocă cît și unor erori peste care a trecut ambiția exploratorului.

Socotit, mai întîi, un erou național — atunci cînd, în 1930 o expediție științifică norvegiană a descoperit întîmplător la Vitor resturile ultimului popas al echipajului de pe „Vulturul” — și celebrat ca atare, printr-o festivitate

triumfală la Stockholm, cînd rămășițele exploratorilor au fost aduse în patrie, S.A. Andrée a devenit repede subiect de dispute publice. Aureola l-a fost spulberată de acuzații grave mergînd pînă la lipsa de răspundere față de viața celor care l-au urmat, fidel, pînă la capăt. I s-a imputat orgoliu, fanatism, sete de publicitate, amatorism tehnic... Au fost publicate cărți, inclusiv biografii romănate. Romanul scriitorului Per Olof Sundman, apărut în 1967 sub titlul **Zborul Vulturului** părea să tranșeze definitiv orice controversă, în defavoarea lui Andrée.

Citindu-i cartea, cineastul Jan Troell, care s-a impus pe plan internațional cu filmul **Emigranții** prezentat la noi ca și **Zborul Vulturului**, a fost fascinat de aventura polară a expediției. A început atunci să facă cercetări pe cont propriu pentru a cunoaște realitatea faptelor. Ceea ce a aflat, de parte de a-l descuraja, l-a pasionat furnizîndu-i argumente pentru o reconstituire nepartinitoare. A ajuns la concluzia că Andrée avea desigur slăbiciuni, dar nu o patimă egoistă l-a dictat dorința de a atinge Polul Nord, în vremea sa. „Nu avea altă alegere” spune Troell. **Trebuia să plece căci l-au acuzat de lășitate la întoarcere, în 1896...** Și, mai ales: „S.A. Andrée nu poate fi judecat în lumina a ceea ce știm și gîndim astăzi!”

Așa s-a făcut că, deși bazat pe roman, filmul — și varianta în serial TV — nu împărtășește complet viziunea critică a cărții lui Sundman. În multe privințe se depărtează de concluziile pe care le impune cititorului, romanul. Sînt schimbate chiar și unele detalii semnificative: de pildă, la Troell, Andrée este cel care pierde ultimul.

Realizarea proiectului cinematografic — lansarea „balonului lui Troell”, cum i s-a mai spus — nu a fost ușoară și nici rapidă. În anul 1973 scenariul era gata. Investițiile depășeau însă posibilitățile de finanțare ale producătorilor suedezi. În 1977, Institutul suedez de film a prezentat proiectul la Cannes. De-abia în 1980 au putut fi adunate fondurile necesare... în toamna lui 1982, **Zborul Vulturului** a ieșit din producție, fiind adus din primăvara anului următor pe ecranele festivalurilor și tirgurilor internaționale ale filmului. Televiziunea Română a fost printre primele din lume care l-a prezentat publicului spectator mai întîi ca film, apoi ca serial.

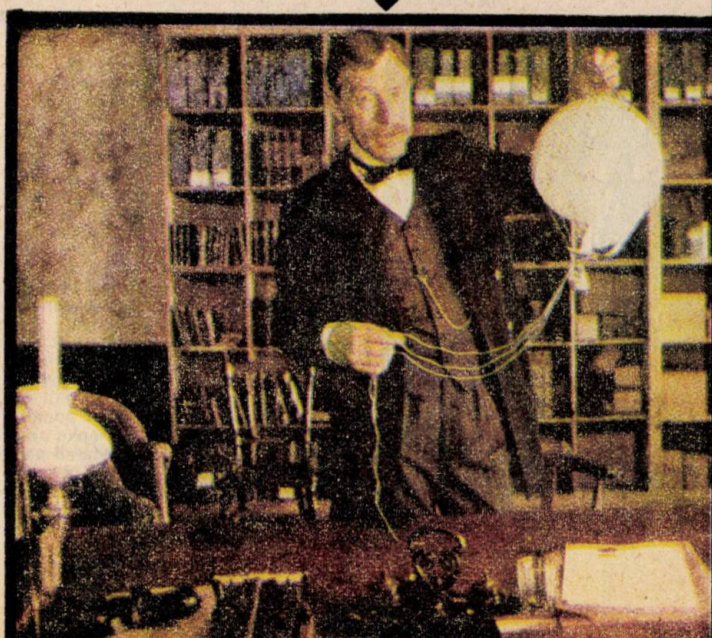
Încă de la început, Troell l-a văzut în rol pe Max von Sydow care, la rîndu-i, a fost impresionat de destinul tragic al exploratorului. Prin jocul său magistral actorul a creat o personalitate caracteristică unei culturi nordice, pentru care onoarea, bărbăția și fidelitatea față de angajamentele luate erau fundamentale.

Astfel, un film de valoare și de succes a reus în matca adevărului, după atîtea decenii, sacrificiul conștient și înaripat al unui precursor ce ne cheamă, prin pilda lui, spre înălțimile cunoașterii.

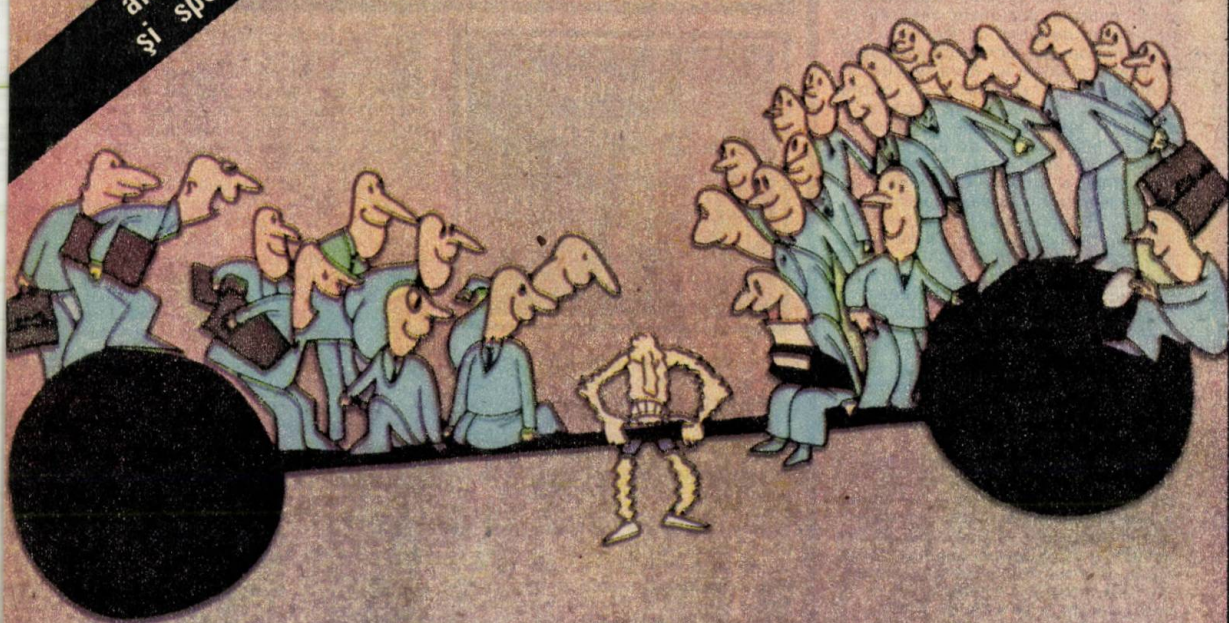
E.A.

137

Destinul tragic al exploratorului (Max von Sydow în Zborul vulturului de Jan Troell)



animația
și sportul



Satira nu ocolește terenul de sport
(Fața nevăzută a lunii de Nell Cobari)

Toată lumea face sport

Gustul pentru hiperbolă al animației nu putea să nu se manifeste într-un domeniu atât de înclinat spre exagerare ca sportul. Aici totul este hiperbolic: forța și ambiția celor care ajung la performanță, tensiunea competițiilor și pasiunea suporterilor. Tentat să se exprime în simboluri, creionul animatorului alunecă inspirat în această zonă cu gesturi codificate, în care un mic semn din mână sau o cifră marcată de cronometru provoacă leșinuri, infarcte sau strigăte de biruință. Filmul de animație nu tratează sportul ca pe un spectacol, ci ca pe o luptă din care au de învățat și protagoniștii și privitorii. Cine are urechi, pardon, ochi... să priceapă.

Ca-n viața

Nimic minimalizator în a arăta că lupta pentru cucerirea unui loc pe podium seamănă cu orice bătălie a

Și pe terenul
de sport
animația
se răfuiește,
mai în glumă,
mai în serios,
cu metehnele
vieții

semenilor pentru a se dovedi „cel mai” sau „cea mai”. Imaginea malitioasă a sportivului cu bicepsuri uriași și cu fruntea de-un deget circulă desul de mult în caricatură, dar animația nu și-o alege ca pavază când meditează asupra unor moravuri sportive care, se vede întotdeauna în morala istorioarelor desenate, sînt năravuri vechi de cînd lumea. Evocînd cea mai înrîncenată competiție a lumii antice, maratonul, Luminița Cazacu ne face cu ochiul în **Maratonul Penelopei**, demonstrînd că în această întrecere a bărbaților tot femeile duc greul. Porniți pe traseu, sportivii sînt urmăriți, pas cu pas, de grijiunile lor consoarte care intervin mereu pentru a le îndepărta din cale tot felul de tentații. Chemați de cîntecul ademenitor al sirenelor, atrași de ispita unui butoi cu vin sau de o palpitantă partidă de zaruri, concurenții dispar rînd pe rînd, întocmai ca cei zece negri mitici. Ambicioasele Penelope apar la

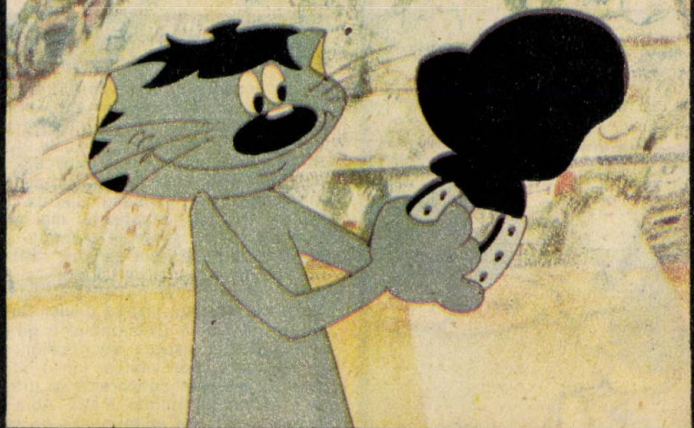
momentul oportun și-i readuc pe calea cea bună pe rătăcitorii alergători, reamintindu-le importanța misiunii pe care o au de îndeplinit. Mai mult duși în spinare de consoartele lor, trei bărbați ajung, cu chiu cu vai, în finală și sînt așezați pe podiumul învingătorilor. Și culmea, proaspeții laureați se înviorază subit, iau atitudini triumfătoare și încep să le privească de sus (la propriu și la figurat) pe nevestele care i-au împins spre victorie. Autoarea deschide în glumă vorba despre sport pentru a discuta despre maratonul vieții în doi, în care nu se poate învinge decît în condiția egalității partenerilor. Luminița Cazacu ocolește cu abilitate tonul feminist revendicativ și ironizează cu aceeași finețe cusururile bărbaților și ambițiile femeilor.

Cu subtile înțelesuri generalizatoare atacă domeniul sportiv și Dinu Șerbescu în **Festivități de premiere**, un film ce reunește cîteva pilule satirice bazate, în general, pe observații asupra condiției învingătorului. Că un mare succes nu este ușor de dus pe umeri se vede din pătania premiantului care se prăbușește doborât de greutatea medaliei cît roata carului purtată la git. Despre dificultatea campionului de a se desprinde de imaginea sa legendară vorbește un alt instantaneu animat, cu un bărbat care, urcat 'ânevoie cu ajutorul unei scări pe cea mai înaltă treaptă a podiumului, nu mai poate coborî de acolo. Cu ingeniozitate este zugrăvită și situația celui care se culcă pe lauri, un învingător care își taie cu fierăstraul scîndura marcată cu locul întîi și o transformă în lectică așteptînd să fie purtat de admiratori. Foarte exact țintesc aceste pilule care, folosind decorul stadioanelor, analizează cu inteligență destinul celor care ating performanțe de tot felul sau al celor pe care celebritatea îi desparte de șansa de a trăi autentic.

Maestru al genului scurt, Nell Corbar recurge și el la recuzita sportivă pentru a-și îndrepta săgețile satirice asupra unor moravuri ce aparțin vieții cea de toate zilele. În **Fața nevăzută a lunii** el se răfuiește cu băgătorii de seamă, cu birocrații, zugrăvind un halterofil care, odată cu halterele, ridică și o mulțime de indivizi cu carnețele în mină, chipurile aflați acolo pentru a nota parametrii recordului. Pe acești încurcă-lume îi ironizează și Adrian Petringenaru în **Concurs**, film inspirat dintr-un poem de Marin Sorescu. Pe un teren forțînd de sportivi se desfășoară o competiție sui-generis. Într-o ciudată probă în care săritorii în înălțime ating un plafon și se umplu de cucuie (evident, cu altă mai proeminentă, cu cît saltul a fost mai înalt) înving totuși „descurcările”, cei care au reușit să scape neîmpodobiți de asemenea protuberanțe pe creștet.

Cu învățăminte de viață glosează pe temă sportivă și mereu glumețul Ion Popescu Gopo în **Fotbal Cicy**, un nostim episod al seriei cu un protagonist cioroi. Născut cu un picior mai mare decît celălalt, puilul de cioră Cicy suferă mult în copilărie din pricina acestei disproporții. Handicapul se dovedește însă o mare şansă, căci protagonistul șutează ca nimeni altul și devine în curînd o vedetă a fotbalului. Admirat, prosper și mereu în culmea succesului, Cicy suferă o singură dezamăgire: atunci cînd devine

Cine disprețuiește regula jocului (Campionul de Virgil Mocanu)



Orice naș își are nașul (Raliul de Liviu Ghigoș)



Cine poate mai... puțin (Concurs de Adrian Petringenaru după o poezie de Marin Sorescu)





Condiția învingătorului
(*Fotbal Cicy de Ion Popescu Gopo*)

Fanatismul suporterilor
(*După amiezele Penelopei de Luminița Cazacu*)

tată, suferă că fiul său are tălpile... egale. Filmul este desigur o glumă animată, dar o glumă care poate da de gândit.

Un termen magic: fair-play

Simpatizanții tuturor sporturilor țesar la auzul unui termen care a migrat de mult din limbajul de specialitate în graiul cotidian: fair-play. Magia acestei sintagme este explicată de aspirațiile pe care le întrușchipează: stima față de adversar, spiritul de echipă, incoruptibilitatea și mai ales respectarea cu sfîntenie a regulii jocului. Multiplele sale sensuri simbolice fac din noțiune un leitmotiv al filmului de animație pe temă sportivă. Ideea de fair-play inspiră pilulei **Competiție** de Adela Crăciunoiu, o nuanțată reflecție asupra sacrificiilor pe care le cere sportivitatea. Într-o întrecere ciclistă doi concurenți se urmăresc strîns pe ultimii metri. Abia la sosire vedem că ei formează de fapt echipajul unui tandem și că cel aflat în spate, renunțând la orgoliul și invidii, se bucură de victoria cîștigată împreună cu coechipierul său. Mini-película autoarei este o lecție de modestie pe înțelesul tuturor celor aflați în situația de a dobîndi și a împărți un succes împreună cu alții.

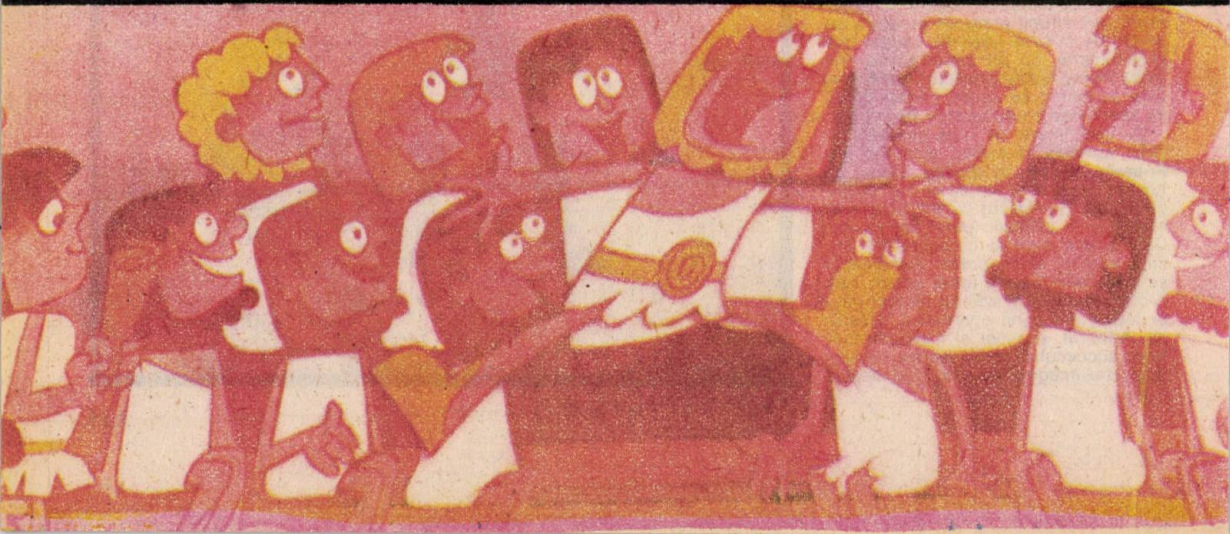
Dar cum animația are vocație umoristică, realizatorii noștri aleg, de obicei, tonul glumei pentru a vorbi despre fair-play și mai ales despre cei care îl ignoră. Aceștia sînt „calul de bataie” al filmului **Raliul** de Liviu Ghigort, o întâmplare cu tîlc despre un automobilist ce încearcă să-și îndepărteze adversarii din concurs deteriorîndu-le mașinile și traseul. El cade însă în propriile capcane, ca și motanul diabolic din **Camionul** (regia Virgil Mocanu), un „polisportiv” care se căznește să obțină laurii victoriei folosind trucuri și procedee neregulate. Sub semnul ideii de fair-play sînt plasate și pilulele umoristice reunite de Ion Popescu Gopo sub titlul **Umor sportiv**. Ingenios și, desigur, cu inimă de suporter, autorul compune cite o mică istorioară pornind de la emblemele sporturilor olimpice. Protagonist este, bineînțeles, Omulețul, animat ca întotdeauna de elanul autodepășirii. Iată un erou care, cu altruismul și bonomia lui, poate să întrușchipeze noțiunea de fair-play.

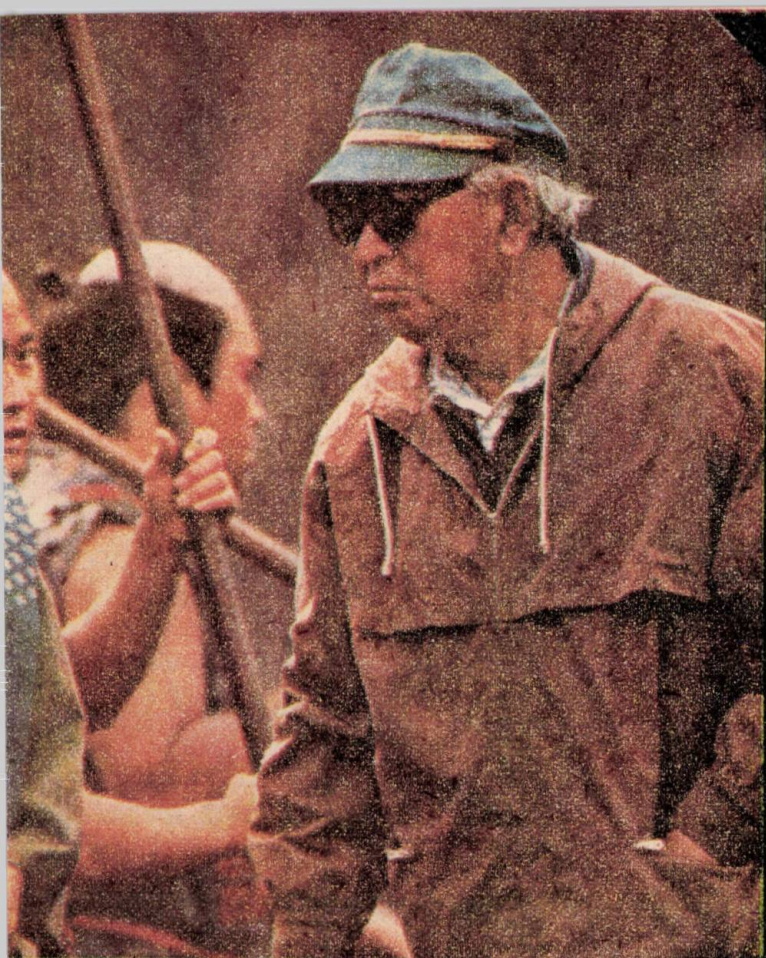
Cu haz și necaz

Printre inamicii cei mai aprigi ai secolului nostru se numără stress-ul. Sportul a devenit principala armă îndreptată împotriva lui, cucerind milioane de adepți care, pentru a slui cauzel, și-au procurat adidași, treninguri, alpenstock-uri, rachete de tenis, costume de jogging, mingi, tricouri, crampoane, bărci cu și fără motor și mii de alte obiecte de recuzită sportivă care stau bine omului modern. De la practicarea cu credință pînă la maimuțărirea unor mode este un drum bunicel, drum pe care și-a propus să-l presare cu gaguri Virgil Mocanu în **Familia face sport**. Hotărîți să ducă o viață sportivă, protagoniștii achiziționează în grabă echipamente sofisticate și încep lupta cu stress-ul. Rezultatele sînt diverse: tatăl cel împătimit de transmisiile T.V. schimbă fotoliul cu un loc la peluza, băiutul preadolescent sparge mai multe geamuri cu mingea, iar fata cea nubilă își îmbogățește garderoba cu un nou costum de tenis și lista admiratorilor cu un antrenor asortat cu noua ținută. Numai mama nu este atrasă de mania exercițiilor fizice, ba nu, ea le face deretîcind, spălînd, cîlcînd. Elanul sportiv al familiei are, pînă la urmă, efect și asupra ei căci, iată, eforturile au mărit apetitul celor trei de mai sus care cer urgent de mincare.

Moda sportivă nu înseamnă însă, la toată lumea, tentația practicării. Ea se traduce, mai ales, în fanatismul de suporter. Despre patima nemăsurată a urmăririi competițiilor fotbalistice este vorba în **După amiezele Penelopei**, un alt episod al seriei semnată de Luminița Cazacu, ai cărei protagoniști legendari aduc la lumină problemele cuplului modern. Estomparea tuturor evenimentelor importante ale familiei în fața tentației unui bilet pe stadion este o scenă animată cu haz și, evident și cu puțin necaz, în acest film plin de umor. Autoarea nu are, de altfel, nimic împotriva sportului, lucru demonstrat în simpaticul episod pentru copii **Gimnastica** ce le deschide celor mici apetitul pentru exercițiul fizic. Nu, animația nu se răfuiește cu lumea sportivă atunci cînd îi folosește ambianța pentru a discuta, mai în glumă, mai în serios, „despre viață”

Dana DUMA





Un Shakespeare japonez

Dar dacă Shakespeare ar fi trăit azi, l-am fi numit: „un Kurosawa englez“?

Cine știe din ce pricini secrete memoria noastră refuză să ștergă anumite imagini pe care noi nu ne-am propus, cu tot dinadinsul, să le păstrăm? Cert este că, la un moment dat, **ceva** ce credeam că am uitat demult ținește din „depozitul“ ei parcă numai așa, ca să ne arate că tot memoria saracă, știe ce știe când nu pune „capul de ștergere“ pe trăirile noastre.

Exemplu: vreau să scriu articolul despre Kurosawa, dau din colt în colt în căutarea unui început (că nu pot s-o iau, școlărește, cu: Akira Kurosawa s-a născut la 23 martie 1910, la Tokio) și, dintr-odată, ochiul minții mele — memoria, nu? — vede ce? Două pagini față-n față, dintr-un „Le Figaro“ de acum doi ani, ocupate, aproape în întregime, de o fotografie superbă, color și un titlu mare, deasupra: „L-am văzut filmind pe împăratul cinematografului mondial!“

O, francezii! O, titlurile lor incitante! Dar oi și memoria asta care cine știe din ce pricini secrete... De aici, de la această imagine, vreau să spun, poate începe orice. Era acum doi ani, deci, și Kurosawa filma **Ran** — adică „Regele Lear“ à la japonaise așa cum a făcut el și „Macbeth“ (**Tronul însingurat**) și **Azilul de noapte** după Gorki și **Idiotul** lui Dostoievski. O viață întreagă a fost acuzat că „face cu ochiul cinematografului occidental“, că se adaptează rețetelor — cînd europene, cînd hollywoodiene — în timp ce el, Kurosawa, mai curînd sa-

muralul decît împăratul Kurosawa nu a făcut, o viață întreagă de om și de artist, lungă, dacă ne gândim că are 76 de ani și 28 de filme, decît să vorbească despre Japonia lui. Acuzat la el acasă, pentru că occidentul fie că nu era interesat de „problema“, fie înțelegea, că ceea ce urmărește „împăratul“ nu este decît o încercare de apropiere a punctelor cardinale, o căutare de limbaj cinematografic în stare să-i ducă filmele la mintea sau la inima — cine ce are — spectatorului de oriunde.

Eu nu l-am văzut pe Kurosawa filmînd nici **Ran**, nici altceva. Dar l-am văzut aproape toate filmele și pot spune, bazîndu-mă de astădată pe memoria cea voită, nu ne-voită, că ele răspund și corespund, toate, acelei declarații făcute de el acum vreo douăzeci de ani: „Privesc viața ca un om obișnuit și nu aduc în filmele mele decît ceea ce simt, pur și simplu“. Așa este. Înainte de orice, filmele lui Kurosawa sînt filmele unui om. „Un om obișnuit“ — susură, parșiv, memoria mea afectivă și sînt gata să mă predau, dar tot ea îmi șoptește episodul dramatic al vieții lui, momentul în care a vrut și chiar a încercat să moară — avea 60 de ani bine acordată la o criză existențială — așa că nu mi-e greu să completez formula: un om obișnuit, da, dar ceva mai sensibil, deci mai vulnerabil, decît alții. Dar și mai bogat. Ceea ce pentru omul Kurosawa a fost handicap, pentru artistul Kurosawa s-a transformat în atu. Blestemata hipersensibilitate omenească era să-l omoare; tot ea a făcut din el artistul care este. Din viața lui de om, pur și simplu, s-a născut și mai apoi s-a format, și mai apoi s-a desăvîrșit artistul Kurosawa. Dintr-un destin omeneesc obișnuit, care a decis că trebuie să se nască într-o familie bogată în dificultăți materiale și copii (a fost al șaptelea și ultimul), dintr-o chemare reprimată către artele plastice — a urmat chiar o școală de pictură, a devenit pictor, a expus și a avut succes — din renunțarea la pictură și căutarea disperată a ceva din care să poată trăi, din luciditate, responsabilitate, onestitate și orgoliu de tânăr sărac (nu l-a traversat, peșemne, ideea de a se lăsa în grija părinților), dar și dintr-o înțimplare a vieții care l-a scos în cale un anunț la ziar „în atenția celor care doresc să devină asistenți de regie“, dar și din influența fratelui său mai mare, Heigo, îndrăgostit de film, Heigo cel care l-a dăruit pe lîngă gustul filmului și gustul amar al disperării și prima durere mare din viața lui.

Heigo s-a sinucis „într-o criză de scepticism” — din toate aceste date și multe altele încă, atât de personal dostoevskian — gorkian — shakespearian trăite de un tânăr japonez s-a născut „împăratul cinematografului mondial”. Din această experiență de viață s-a născut artistul care mărturisește sincer că nu aduce în filmele sale decît ceea ce simte, pur și simplu. Dar bagajul de simțire este atât de mare și atât de greu și atât de cuprinzător încît mi se pare normal ca el să conțină nu doar o experiență de viață, dar și concluziile ei și tot normal mi se pare ca ele să răzbată pînă în filmele lui și să fie mereu și cu în-căpăținare aceleași: orice ar fi să fie, viața merită să fie trăită și trebuie trăită cît mai frumos, orice ar fi să fie, oamenii ar trebui să fie fericiți: răul nu poate fi atât de rău și binele mai trebuie să și învingă cîteodată; există disperare, da, dar există și speranță; există crimă, da, dar există și pedeapsă; este ușor să ridici piatra asupra celui rău, dar nu este întotdeauna și drept, pentru că nu se poate ști întotdeauna cine-i cel bun și cine-i cel rău, nu este ea, granița dintre bine și rău, atât de sigură și de clară, așa ca s-ar putea și ca atunci cînd ne vedem ingeri să fim diavoli, s-ar putea ca și diavolul să aibă în el o genă de inger. S-ar putea...

Ingerul beat se va chema primul film pe care „samuraiul” îl recunoaște a fi al lui, în sensul de reprezentativ. Avea 38 de ani, făcuse cîteva filme, era regizor, începuse să fie „cineva”, dar despre acest **Ingerul beat** în care el punea pentru prima dată, foarte clar, problema înfruntării dintre bine și rău în cazul în care nu se știe bine cine ce e, avea să spună el: „este filmul în care am fost, în fine, eu însuși.”

De aici încolo, recunoscut sau nu, declarat sau nu, Kurosawa a fost întotdeauna el însuși. De la **Rashomon**, discursul asupra adevărului — și pînă la **Tronul însingurat** sau **Kagemusha** — discursuri asupra puterii — trecînd prin **A trăi** — sau **Ran** — discursuri asupra condiției umane — Kurosawa nu a făcut decît să-și țină crezul treaz. Ingerul era beat, creatorul lui a fost, o viață, treaz, adică atent la acele probleme infinitesimal asemănătoare care leaga lumea* și lumile din Japonia pînă în America, trecînd peste Anglia bătrînului Will, le leaga și le adună într-o plasă — **Plasa de păianjen** fiind titlul francez pentru **Tronul însingurat** — plasa veche, dar încă rezistentă, încă! a vieții.

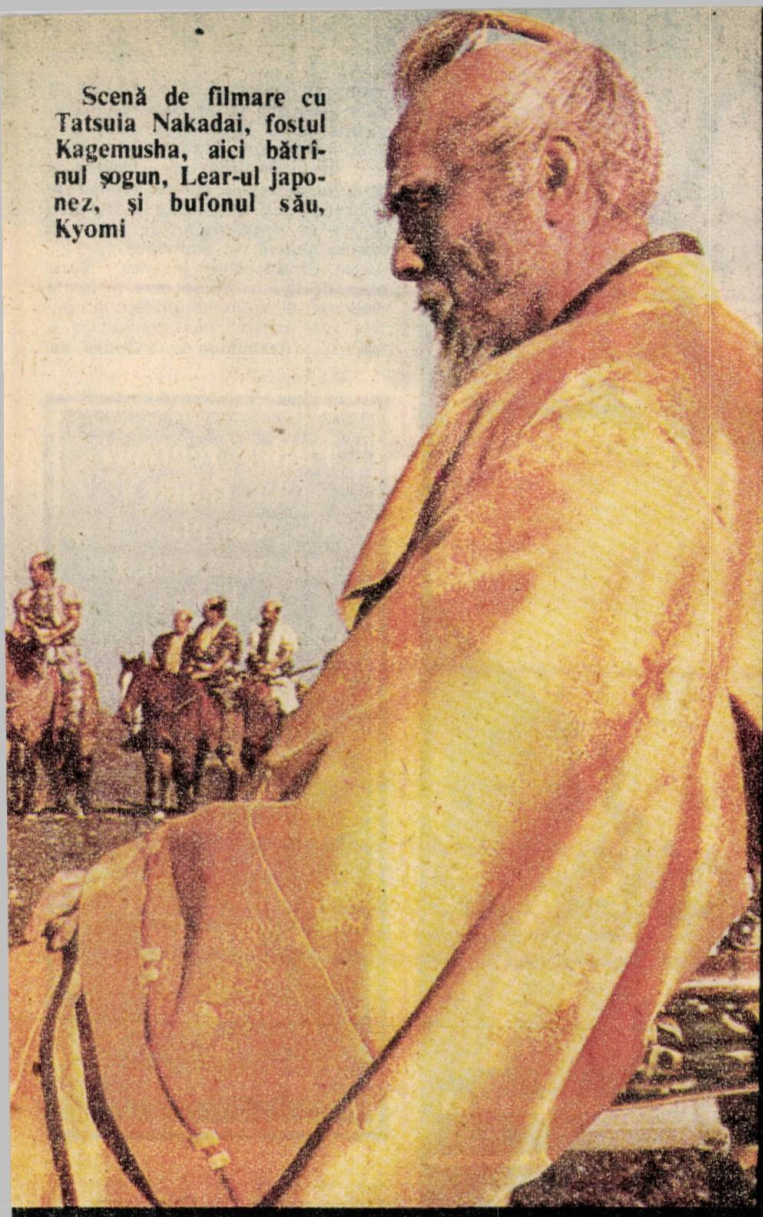
Da, el, Kurosawa, **samuraiul** celor **Șapte samurai** a creat un limbaj cinematografic. Un stil. O metodă de lucru — sistem de protecție pentru starea actorului. Este singurul regizor din lume care filmează, în mod obișnuit, cu trei și chiar patru aparate simultan aceiași scenă, pentru a scuti actorul de „reluarea” trăirii, dar și pentru a păstra adevărul acelei trăiri. Și singurul care mizează — cadru cu cadru — pe profunzimea cîmpului. Și pe grafia cadrului. Felul unic în care „scrie”, cu trupurile actorilor, în spațiul minuscul al unei fotografie. Și relațiile pe care le știe crea prin acea scriere. Și compozițiile picturale, rezultatul încercării lui reușite de a împăca cele două pasiuni ale vieții: pictura și cinematograful. Puțini regizori



mai știu, ca el, să vorbească o limbă atât de bogat nuanțată și mai puțini au știut sau putut să pună în fața ochilor noștri o imagine mai crudă, decît mai adevărată, a omeneșcului. A grandorii și decaderii, a poftei de putere, dar și a iubirii, și a puterii de sacrificiu, și a demnității umane. Puțini regizori au mai vorbit, cu atîta patimă neascunsă, despre om, cum a făcut-o el, în **Ingerul beat**. **Escrocii dorm în pace**. **Ikiru**. **Dodes' ka' den**. **Rashomon**. Ce este **Rashomon**, dacă nu **procesul omului** intentat sieși? Acest **Rashomon** în care există o crimă și mai mulți făptași pentru că fiecare inculpat preferă să ispășească o vină falsă, decît să-și piardă onoarea. Faimoasa onoare japoneză, pentru apărarea căreia s-a inventat un ritual: harakiri... Nu mi se pare deloc imposibil ca exact prin intermediul acestui sen-

timent „cu specific japonez”, dar cu extindere de spațiu în universal, Kurosawa să întâlnească „universul Shakespeare” atât de asemenea lui tocmai prin puterea de a transplanta și transforma specificul în tipic. Particularul în general. Ce leagă, peste secole, aceste două minți („și suflete”, șoptește cineva în adîncul sufletului meu) de artiști este tocmai puterea de cuprindere a vieții și a fenomenelor ei atât de fascinant contradictorii. Partea de dramă și de melodramă, de tragedie și de comedie, infamia și puritatea, puterea și slăbiciunea — puterea slăbiciunii, uneori, slăbiciunea puterii, alteori — dar și întîlnirea năucitoare între categoriile antinomice: tragic-comic; înalțător-derizoriu; bine-rău, de fapt, tot ce dă operei de artă gustul și consistența vieții. Pece-tea comună: registrul larg de cuprin-

Scenă de filmare cu Tatsuia Nakadai, fostul Kagemusha, aici bătrînul șogun, Lear-ul japonez, și bufonul său, Kyomi



există o mare fidelitate față de piesă. Apare vizibil, deci, unghiul Gorki. Pe al doilea plan se întrevăde sensul dublu, tipic shakespearean, jocul dintre tragic și comic. Pe al treilea plan, citit ca sens final, apare Kurosawa însuși, liantul între două universuri apropiate. Un moment anume din film „demască”, benefic, această relație în triunghi: petrecerea săracilor care se încheie, brutal, cu sinuciderea Actorului. Momentul de „actorie”, momentul ludic, curmat de o curmare de existență umană, de la Shakespeare citire, de la Gorki citire, de la Kurosawa citire... Pentru că aproape în toate filmele sale, fie că sînt istorice sau „de actualitate”, ecranizări sau „de aventuri” — vezi **Sanjuro**, **Fortăreața ascunsă**, **Yojimbo** — drame sociale — **Barbă Roșie**, **O duminică mi-**

O viață întreagă a fost acuzat că „face cu ochiul cinematografului occidental”, în timp ce el nu a făcut, o viață întreagă, decît să vorbească, pe înțelesul tuturor, despre Japonia lui

dere a „stilurilor vieții”. Nota comună: puterea de a materializa idelle, de a da „corp”, substanță omenească unor concepte morale.

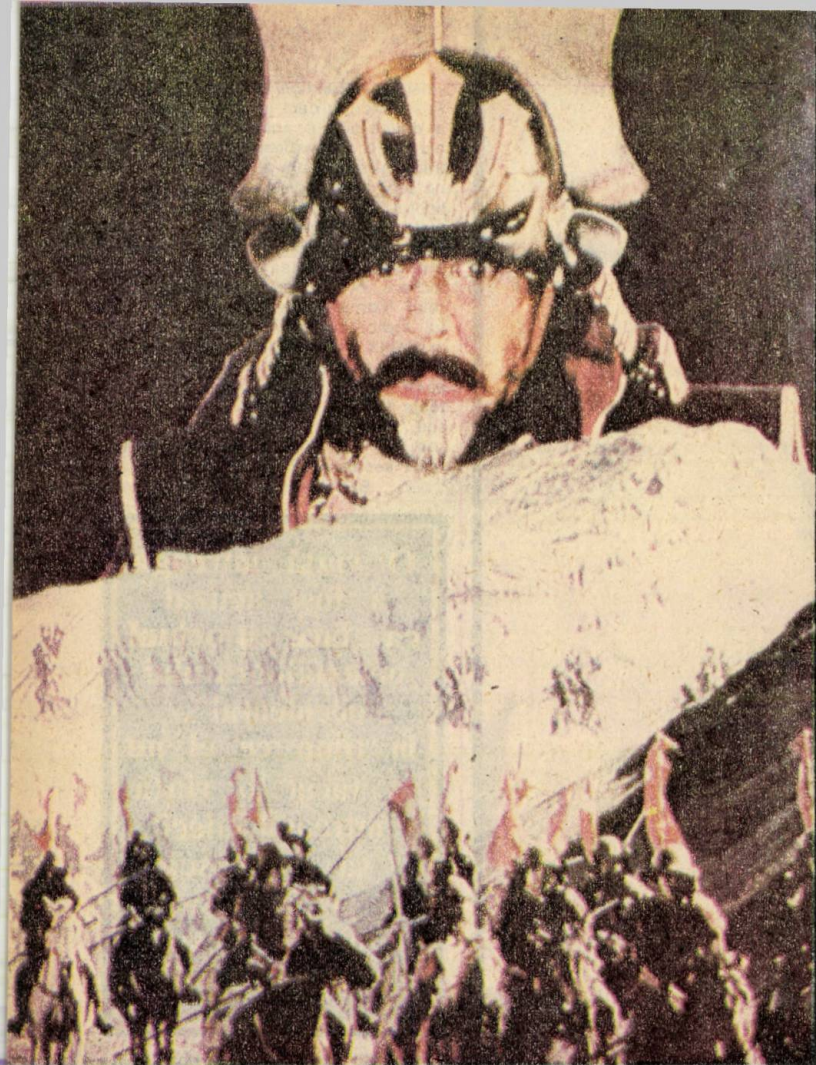
Dar ceea s-ar putea numi la Kurosawa „atingerea de Shakespeare” provoacă nu doar întâlniri directe cunoscute, încercările de a ecraniza „Macbeth” sau „Regele Lear”, dar și apropieri de alte universuri-surori: Dostoevski—Gorki. Nu întimplător ecranizează Kurosawa „Idiotul” și „Azilul de noapte” ci — e de presupus — pentru că și Dostoevski și Gorki cad în unghiul de incidență al marilor ardori shakespeareane, al marilor „tablouri de viață” scaldate de unda Shakespeare. Dar: în timp ce Dostoevski îl „înghețe” în asemenea măsură încît filmul său făcut după „Idiotul” rămîne supus, ingenușiat operei literare, **Azilul...** este o operă

desavîrșită. Poate și pentru că „Idiotul” respiră pe o singură dimensiune, cea tragică. În timp ce în „Azilul”, tragicul împarte același spațiu vital, aceeași zonă de viațuire — și aceleași șanse de supraviețuire — cu comicul. Este probabil ceea ce a și simțit Kurosawa, cu bucurie, la lectura piesei și ceea ce l-a și făcut să declare că s-a distrat copios, citind-o, i s-a părut foarte amuzant! Este o declarație care poate fi citită și ca expresie a momentului de încintare al unui artist care se regăsește în altcineva, în alt artist, într-un fel de „celălalt” al lui, pentru că această căutare și găsire a comicului din tragic este, fără îndoială, o trăsătură Kurosawa. Dar „Azilul de noapte” văzut de Kurosawa este și o formidabilă întâlnire în triunghi: Gorki—Kurosawa—Shakespeare. Aparent, dar numai aparent,

nunată, Nu regret tinerețea noastră (deși, ce greu este la el să „pui degetul” pe un gen; anume, ce împletiri neașteptate reușește!) Kurosawa cultivă, cu voluptate, întâlnirea dintre comic și tragic. Nu este însă aceasta și voluptatea „bătrînului Will”? Viața privită ca o imensă tragi-comedie nu este specialitatea lui Shakespeare?

Și totuși, oricît ar părea de ciudat, **Azilul de noapte** apare drept cea mai shakespeareană lucrare a lui. Vreau să spun că, între „Macbeth-ul” numit **Tronul însingurat**, opera pentru care Kurosawa a căutat cu încăpăținare și a găsit corespondentul japonez al întîmplărilor iar pentru formă a recurs la teatrul tradițional japonez, și **Azilul...**, filmul său cu osebire shakespeareană în străfunduri rămîne **Azilul...** lui Gorki, înțeles ca un teritoriu traversat de Kurosawa pe undă și pe urma lui Shakespeare.

„Ar fi trebuit să vezi **Ran**” — mi se poate replica. „Ar fi trebuit să vezi **Ran**, ca să poți avansa o asemenea idee.” De acord. Ar fi trebuit. Dar chiar dacă ideea ar fi să cadă în fața unui nou termen de comparație, sub-



„*Ran* este ultimul film“ — spune Kurosawa. Sperăm că nu va fi așa...

Actorul preferat Toshiro Mifune (sînga), aici în *Barbă Roșie*



stratul ei rămîne în picioare și mi se pare fascinant. Mi se pare fascinantă puterea unui artist de a trece prin sine și de a uni, astfel, două universuri, de a găsi legăturile invizibile ce le apropie, de a fi atât de îmbibat de unul încît să-l regăsească în celălalt... Și să se regăsească, de fapt, cu aceeași putere, în amîndouă.

„Un Shakespeare japonez“. Sună bine, desigur și mi se pare și foarte adevărat. Și acum mă gîndesc la operele „netributare“, mă gîndesc la *A trîi*, și la *Rashomon* și la *Dodes' ka'*

**Puțini regizori
au reușit
ca el
să vorbească
o limbă
cinematografică
atît de bogat
nuanțată.
Și mai puțini
au știut
să pună
în fața
ochilor noștri
o imagine
atît de
adevărată
a
omenescului**

den, la operele strict Kurosawa în care atingerea de Shakespeare nu există decît în forma aceea — ideala, dealtfel! — de comunicare pe aceeași lungime de undă, de contact între structuri asemănătoare. Pentru că, tot ce este la Shakespeare viu, puternic și dominator ca forță a liniilor de forță, este și la Kurosawa, în egală măsură — cum se spune. Intensitatea sentimentelor. Complexitatea caracterelor. Exacerbarea trăirilor. Luciditatea patimei și patima lucidității. Voința și puterea de a cuprinde viața și de a se lăsa cuprins de ea, de aparența ei „nebungie“.

Un Shakespeare japonez... Dar dacă Shakespeare ar fi trăit azi și Kurosawa acum patru secole, am fi vorbit oare despre el numindu-l: un Kurosawa englez?

O întrebare care nu cere și nu așteaptă răspuns...

Eva SÎRBU

Un cineast al conștiinței acute

La cinema
lacrimile curg
ușor.
Eu vreau să-l
emoționez
pe spectator
dincolo de la-
crimi

Uneori îți este suficient un singur film ca să descoperi un regizor. Când am văzut *Agonia*, în 1984, nu știam nimic despre Elem Klimov, dar filmul își sapă în memoria noastră un spațiu durabil și recomandă un cineast neobișnuit. La puțin timp, în iulie 1985, lui Elem Klimov i se decerna Medalia de aur la Festivalul Internațional al

filmului de la Moscova, pentru *Du-te și vezi*. Și abia văzându-i această ultimă creație am înțeles de ce, la ora actuală, el este considerat unul dintre cei mai interesanți și mai imprevizibili realizatori sovietici. De ce? În primul rând, datorită registrului său tematic variat: după comedia *Bine ați venit!*, o peliculă de analiză psihologică cu reverberații filosofice — *Aventurile unui dentist*; după *Agonia* — veridica frescă a istoriei „înghițirii” familiei împăratului Nicolae al II-lea (1894—1917) de către starețul Grigori Efimovici Rasputin (1864—1916), un film de război — *Du-te și vezi* — atît de diferit de restul filmografiei sale nu numai prin subiect, cît, mai ales, prin mijloace. Și iată, deci, în al doilea rînd, tocmai datorită acestei din urmă surprinzătoare creații care i-a adus notorietatea. (Astăzi Elem Klimov deține funcția de președinte al Uniunii cineastilor sovietici.)

Dar mai există și un al treilea rînd. La suprafață, toate scenariile lui Klimov sînt simple. Cu mină sigură, regizorul sectionează în linie dreaptă faptul cotidian sau istoric; dar „tăietura” sa în trunchiuri de con vulcanice lasă să se întrevadă adîncimi de abis incandescent. În *Agonia*, infiltrația și influența malefică a „demonia-

cului” Rasputin asupra ultimilor Romanovi este doar un punct de plecare; demersul regizoral concentrîndu-se asupra formelor degenerate ale puterii subminate de instincte ce frizează patologicul. Pentru a portretiza o asemenea lume în derivă, la granița realului cu nebunia, regizorul recurge cu egală dezinvoltură la simbol, la descrierea realistă (scontînd pe un plus de impact, inserează pe alocuș și documente de arhivă) sau, chiar, naturalistă și la elementul suprarealist. Experiența este reluată și amplificată în *Du-te și vezi*. Un băiat de 13 ani, urmînd exemplul tatălui său, se înrolează, ca voluntar, într-un detașament de partizani. Străbatînd Bielorusia răvășită și masacrată de naști, Florian ajunge în satul natal. Aici, copilul își găsește mama și pe cele două surori mai mici ucise, iar consătenii arși de vii. Pe sute de kilometri, sate întregi, femei, copii și bătrîni sînt exterminați. Imaginile de coșmar ale genocidului sînt greu de suportat pentru că ele sînt „văzute” de cineast cu ochii celor de atunci.

Refuzul morții

Viziunea acut realistă asupra războiului a făcut de mult să pălească

mari
regizori
ai lumii
Klimov



Există și „lacrimi de bucurie”: filmul premiat



interpretările eroic grandilocvente. În urmă cu un veac și jumătate, înfricoșătoarele scene de război și de foamete ale lui Francisco Goya îi făceau pe mulți să-și întoarcă privirile. Dar suita „Consecințe fatale ale singerosului război din Spania, cu Bonaparte, și alte capricii emfatice, în 85 de stampe imaginate, desenate și gravate de către originalul pictor Don Francisco de Goya y Lucientes, la Madrid” creată între 1808 și 1814, și denumită de Academia San Fernando, câteva decenii mai târziu, *Los desastres de la guerra*. *Dezastrele războiului*, deschidea — după 1863, anul difuzării primei ediții — un drum de care nu se mai putea face abstracție. În celebrele sale gravuri, Goya prezintă ca nimeni altul pînă atunci, spectacolul morții în cumplita lui desăvîrsire. Lupta inegală dintre o armată de ocupație și oameni din popor, masacrele și execuțiile de pe pîrîșurile de la Montana del Principe Pio, desnădejdea, spaima, groaza, durerea, agonia, cadavrul, descompunerea sînt înfățișate pe cit de realist pe atît de necruțat. Linia spontană a desenului, simplificarea sau eludarea detaliilor ne semnificative, peisajul sumar, concentrarea atenției asupra portretelor, a expresiei ființei umane lovite, batjocorite, schingiuite, asupra scenelor de maximă înțelegere dramatică, delușată pe viață și pe moarte, dimensiunile reduse ale plăcilor gravate (155/205 mm) de un impact aproape similar cu cel al unor „însemnări de reporter” exprimau nu numai atitudinea estetică a artistului ci și viziunea sa realistă, profund novatoare. Gîndirea filosofică a artistului depășea luările de poziție politică. În desenele sale, Goya denunța ororile războiului franco-hispanic, dar și cruzimea omului, absurditatea masacrelor. Niciînd, nici un artist nu imaginează, astfel, monstruozitatea războiului. Niciînd, o operă nu a provocat critica intratît și nu a generat

puncte de vedere atît de numeroase și de contradictorii. „Dezastrele sînt revoltătoare. Dar războiul însuși este revoltător”, nota criticul englez Hugh Stokes în lucrarea sa despre Francisco Goya. Suspectat pînă și de o „bucurie sadică” în gravarea scenelor de război dintre cele mai atroce, maestrul aragonez nu a renunțat însă la „subiectivarea” puternică a compoziției. Spre deosebire de calmul și indiferențelul Velázquez — în „Predarea cheilor orașului Breda” războiul pare o întîlnire glorioasă între gentilomi — sau de seninul Jacques Callot ale cărui „Mizerii ale războiului” sînt redată „obiectiv” în minuțioasă tehnică academică, Goya se implică intratît în dramatismul temei încît *Dezastrele* sale inconoclaste și neconvenționale îi dau impresia copleșitoare a trăirii „pe viu”. În legendele gravurilor — „Ce se poate mai rău de-atît?”, „Scapă printre flăcări”, „De ce?”, „Nu se poate privi”, „Se va-nțipla la fel”, „La fel în alte părți”, „Am văzut-o cu ochii mei”, „Nu are cine să-i ajute”, „Nimic. Asta va spune” — artistul își mărturisește curajul de a privi în față realitatea cea mai hidoasă și de a nu ascunde nimic.

Fără om, natura nu are sens

Aceiași curaj, aceeași atitudine lucidă, aceeași voință de a trezi conștiințele și de a nu cruța sensibilitatea privitorului din „Am văzut-o cu ochii mei” le găsim în *Du-te și vezi*. Într-un secol și jumătate ce s-a scurs de la războiul lui Napoleon în Spania și pînă la cea de a doua conflagrație mondială, se pare că omenirea a învățat prea puțin. În pragul mileniului trei, tema războiului nu este, din păcate, desueta.

„Am făcut acest film — *Du-te și vezi*. — mărturisește Elem Klimov pentru că problema războiului pri-

veste și tulbură epoca noastră. Tragedia din Bielorusia m-a urmărit dintotdeauna. Soția mea (Larisa Șepitko, marea și de timpuriu regretată regizoare), înainte de a muri, era convinsă că eu trebuia să fac, neapărat, un film despre război. Ea știa, ca și mine, că al doilea conflict mondial a fost cea mai teribilă experiență pentru omenire. Este o temă sacră pentru poporul nostru, iar eu sînt un fiu al acestui popor. „Îi vād” pe acei morți din Bielorusia care ne privesc și ne cer să nu-i uităm. Satul Khatin — unde se petrece o parte din acțiunea filmului meu — a existat cu adevărat. El este unul dintre cele 5.200 de sate bielorus care au împărțit aceeași soartă. În 628 dintre ele nu a existat nici un supraviețuitor. Himmler proiectase să distrugă oamenii și natura în Bielorusia. Dar omul reprezintă tot ceea ce există mai prețios pe acest pămînt. Fără el natura nu are sens.”

Primul titlu al filmului a fost *L-am ucis pe Fuhrer*. Printr-o dedublare a personalității, printr-o viziune regizorală suprarrealistă, Florian asistă și la evenimente din perioada nazistă din Germania; trăind în acest context social-istoric, are chiar prilejul să tragă asupra Fuhrerului. Nu se știe dacă o face. În final, un plan lung ni-l arată pe Hitler la diferite vîrste; îl vedem copil, în brațele mamei sale. Dar asupra copilului, Florian nu trage.

„Un copil este atît de important — spune Klimov — încît el nu trebuie ucis chiar dacă este Hitler. De fapt, filmul meu depășește tema războiului între două popoare; inamicul adeseori nu are chip, identitate. *Du-te și vezi* nu este un film antigerman, ci antifascist.”

Viziunea halucinantă asupra războiului și, îndeosebi, încordarea psihică maximă a personajelor l-au pus lui Klimov problemele unei turnări extrem de dificile. Dar narațiunea sa are exact consistența, ritmul și tempo-ul pe care și le-a dorit.

„Metoda mea de lucru a fost aceea pe care o vizează toți cineasții. Scenele, filmate strict cronologic, permit urmărirea unei evoluții psihologice autentice. Cu tot umanismul meu, am fost cu actorii cît se poate de dur; iar cu băiatul, necruțător. L-am filmat toate stările sufletești în gros-planuri. De aici, realismul și forța imaginii. Dar am fost totodată conștient că există limite. Mi-am adus aminte de experiența lui Carl Dreyer. După terminarea filmărilor, actrița Renée Falconetti care a interpretat rolul Ioanei d'Arc în filmul lui Dreyer, și-a pierdut mințile. Tînrul meu interpret a filmat scenele cele mai atroce sub hipnoză ceea ce l-a ocrotit de traume psihice. La filmări, am colaborat cu o echipă de psihologi și multumită tehnicii hipnozei totul s-a desfășurat normal pentru interpret.”

După turnarea acestei creații, Elem Klimov a fost prea zguduit pentru a se gîndi imediat la alte proiecte sigure. Un film ca *Du-te și vezi* se face o dată în viață. Și cu atît mai mult cu cît cineastul a reușit pe deplin să realizeze ceea ce și-a propus: „Am vrut să-l emoționez pe spectator dincolo de lacrimi, pentru că, la cinema lacrimile curg destul de ușor. Am vrut să spun cu putere că Omul nu trebuie să-l distrugă pe Om. Iată filmul meu”.

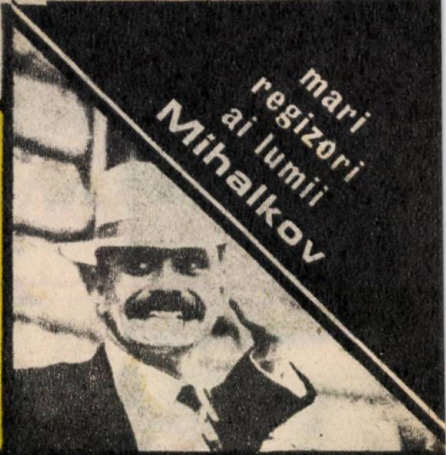
Alina POPOVICI

Filmul unei vieți de realizator: Du-te și vezi



Mă tem de cuvinte și totuși le rostesc

mari
regizori
ai lumii
Mihalkov



**Cum îl văd alții
pe Nikita
Mihalkov
se știe.
Cum se vede
el însuși,
aflați acum!**

Sub acest titlu, au fost publicate nu de mult în revista sovietică „Teatr” răspunsurile regizorului de film Nikita Mihalkov la o întâlnire cu spectatori din orașul Kostroma. Am ales câteva fragmente, din dialogul atât de fermecător al unui mare artist contemporan, care consideră „regia — o trăsătură de caracter”.

— Spuneți-ne care a fost ziua cea mai fericită din viața dumneavoastră?

— Aș vrea să fi fost ziua nașterii mele.

— E greu să fii fiul unui poet ca Serghei Mihalkov? Considerați că l-ați depășit pe tatăl dumneavoastră?

— Cei care țin la mine consideră că e bine, dar în același timp foarte complicat. Cei care nu țin la mine consideră că e ușor. Nu știu. De exemplu, când m-am înscris la examenul de regie, la clasa lui Mihail Illici Romm, el nu era prea mulțumit de pretențiile artistice ale încă unui „fiu al tatălui său”. Nu-și ascundea această reținere și a ținut seama de ea la examen. Apoi totul a intrat în normal.

În ceea ce privește a doua parte a întrebării, mi-ar fi fost mai ușor să răspund, dacă aș fi fost fiul unui sportiv celebru. Serios vorbind, cum poate concura un regizor cu un poet?

— Ați încercat să faceți teatru?

— Biografia mea a început cu dorința de a face teatru.



Niște „siberieni” foarte simpatici: Mihalkov și Gurcenko (în Siberiada)



Seducătoare e sclavia iubirii (cu Elena Solovei)

Pentru mine nu s-a pus niciodată, în mod dramatic, problema ce o să fiu. Eram încă elev când am intrat la Studioul pentru copii care funcționa pe atunci pe lângă Teatrul Dramatic K.S. Stanislanski din Moscova. Am și jucat în citeva spectacole. Acum as vrea foarte mult să mă verific, ca regizor, pe o scenă. Se spune că ultimele mele filme sînt teatrele. Posibil, dar nu consider aceasta un defect. În 1983, am vrut să pun în scenă și să fac un film pornind de la aceeași bază literară și cu aceiași actori. Adică, să rezolv cu același material dramatic probleme artistice diferite. Experimentul meu s-a soldat doar cu filmul *Fără martori*.

— Sincer, ați visat gloria? Există momente în care regretați că sunteți artist?

— Sincer, am visat. Însă succesul este o mărime relativă și n-are rost s-o transformăm într-una absolută, să căutăm ca, purtați de glorie, să adunăm numărul maxim de puncte. Popularitatea conține în ea virusul automistificării. Logica dezvoltării bolii e foarte simplă. Întii îți spui: „De ce este remarcat insuccesul meu de acum, cînd eu am atîtea merite și titluri?” Apoi: „Bine. Să admitem că de data asta nu mi-a ieșit, dar cutare e și mai prost”. Și, însfîrșit, salvarea: „Da,

filmul (presa, cartea) nu e un reper în dezvoltarea artei. Dar se știe că a ieși așa din cutare și cutare motive”. E foarte la îndemînă să dar vina pe motivele obiective.

Cîteva concesii față de tine și ai intrat în cercul vicios al autoînselării, unde e ușor de pătruns, dar de unde e foarte greu, aproape imposibil, de ieșit. Și, treptat, autoritatea reală e înlocuită de gloria fostelor merite sau a unei poziții dobîndite în urma cine știe căror circumstanțe (...). Unii oameni sînt dotați însă cu o trăsătură care seamănă cu o boală incurabilă: nu se simt bine în pielea lor. Mă număr printre ei. Eu consider că după ce ai găsit un răspuns, nu se mai întîmplă nimic. Răspunsul e mort — viața constă din întrebări. Ești asaltat de probleme, unele rezolvabile, cele mai multe nerezolvabile, și tu te lupți, discuți, cauți o ieșire. Soluția e să muncești. Aproape întotdeauna în timpul filmărilor apare o zonă de disperare: senzația că ești gingav, știi precis ce vrei să spui, dar nu-ți găsești cuvintele. Asta se întîmplă, dacă n-ai devenit un meseriaș plin de succese, dotat cu o permanentă încredere în tine. Eu, personal, sînt mai liniștit cînd sînt neliniștit. Cine sînt eu în această etapă a dezvoltării mele, încotro mă îndrept și cum se recordează această mișcare cu evoluția existenței sociale? În lipsa acestor în-

trebări, rostești „Motor” și nu știi de ce ai spus cuvîntul asta. Sau (ceceace e și mai grav) îl rostești fiind convins că nivelul celor care-ți vor vedea filmul e sub al tău. Aceasta e o presupunere morală, chiar în cazurile cînd ai dreptate. Regizorul este un om obligat să trăiască, controlînd permanent sentimentul de respect față de viața celorlalți. Altfel, își pierde dreptul de a dialoga cu publicul pe care i-l oferă teatrul sau cinematograful. Blestemul acestei profesii este caracterul ei public — care te îndeamnă să arăți cit mai repede produsul finit. Odată cu maturitatea te fascinează însă mai mult procesul decît rezultatul.

— Operele dvs. provoacă ecouri diferite la spectatori și critică. Cum reacționați la ecourile negative din presă și ce credeți despre critica noastră contemporană?

— Citez des cuvintele tatălui scriitorului rus Bunin, care spunea: „nu sînt un bilet de zece ruble ca să plac tuturor”. Dar n-aș vrea să ajung ca cineva să poată spune despre mine că n-are nici pentru ce să mă deteste. Și acum, să încerc să pun ordine în gîndurile mele: cînd oamenii rai vor să te jignească nu trebuie să te superi; supărarea e un sol fertil pentru dezvoltarea răului, care astfel va fi răsplătit. Țin cu patimă la dreptul meu și al altora de a nu avea dreptate. Dar e înjositor, cînd ai dreptate, să accepți, de dragul nu știu căror scopuri, o logică străină de conștiința ta. Este extraordinar să te simți egal între egali pe acest pămînt minunat. E singurul lucru care dă omului curaj.

Mă străduiesc să iau în considerație opiniile celor al căror gust îl respect. E trist și neplăcut, cînd, din grabă, și de obicei acesta e motivul, îți prezinți intenția drept rezultat și un om inteligent ți-o spune. Te înfurii și rîmii înfuriat pînă găsești soluția. Dar soluția e în filmul următor.

În principiu, aș păcăui dacă m-aș plînge. Artiștii noștri sînt atît de rar și de prudent criticați și sînt atît de des laudați fără măsură, încît nu-ți rămîne decît să te miri de unde a apărut torentul de filme și spectacole mediocre dacă toți sînt atît de talentați, atît de remarcabili și „strălucesc întotdeauna prin măiestria lor”. Măiestria strălucește, dar producția e mată. Cîteodată specialiștii te incurcă prin felul cum atacă subiectul. La dumneavoastră, acolo stă Lubsin, iar în spatele lui e un geam spart. Care e semnificația? Ramii mut. Geamul spart n-are nici o semnificație. Mi-e rușine să recunosc, dar cred că nici nu l-am observat. Ne-a preocupat, pe mine și pe actori, cu totul altceva.

Și în ultimul rînd, poate cel mai important: filistul și omul sigur de sine, adică limitat, judecă arta conform unei logici elementare: mie filmul (spectacolul, romanul) nu-mi place, deci e prost.

Ceeace mie îmi place sau, dimpotrivă, nu-mi place n-are nici o semnificație. Fie că sînt regizor, lăcătuș sau critic. Proverbul spune că scrii pentru popor, dar nu să te iscalești în locul lui.

Magdalena BOIANGIU

**A fi
profund
înseamnă
a fi
dificil
?**

**„Iubesc actorii,
le iubesc
profesiunea,
curajul,
disprețul față
de moarte.
Le înțeleg
zborul...”**

Există, s-ar părea, o timiditate în a scrie despre Bergman, dacă numai de timiditate ar fi vorba. Am parcurs unele dintre lucrările de analiză ce i-au fost dedicate și am avut sentimentul fie că se încearcă o forțare a personalității lui spre a o face să intre în formule prestabilite, dar vai, atât de neîncăpătoare pentru el, fie — ceea ce este încă mai neplăcut — autorii se arată mai preocupați să se pună în lumină pe ei înșiși și printr-o paradă de informare care te face să suspectezi lipsa de opinie proprie. Trăim, e adevărat, într-o vreme în care informația face acest serviciu-deserviciu de a dilata timpul noțional al fiecăruia fără a lăsa însă și răgazul de asimilare, de dizolvare într-o conștiință a cunoașterii. Aceasta va deveni, probabil, sursa unei noi stări de alienare a individului considerat modern.

Imaginea reflectată de opinia multora dintre cei care s-au arătat preocupați de „personajul” lui Bergman este fie adulația, dar cu argumente convenționale, fie o timidă încercare analitică inhibată de subiect.

Cum îl abordezi, cum îl tratezi pe Bergman? Este el un clasicizant? Nu așa crede, pentru că, în primul rând nu se arată deloc preocupat de acel echilibru riguros dintre rațiune și pasiune, dintre inimă și creier, dintre destinul individual și cel general. Pe el îl preocupă nu echilibrul, ci tocmai subtilul și uneori greu vizibilul dezechilibru dintre aparență și faptă, dintre banalitate și ideal, dintre ceea ce crezi și ceea ce afirmi și, mai ales, îl interesează dezechilibrul dintre tine și tine, ecuația dintre cum te vezi și cum te arăți celorlalți. Bergman este, cred, un psiholog, dar care nu se manifestă asemenea unui specialist care ar vrea să explice niște procese biologice în toate meandrele lor, ci ca un filozof ce se ajută de observația psihologică pentru a ajunge la condiționările manifestării spiritului. Pe de altă parte poate fi integrat Ingmar Bergman în ceea ce se numește și preocupă atât de mult astăzi: post-modernism?

Post-modernismul este — în teatru



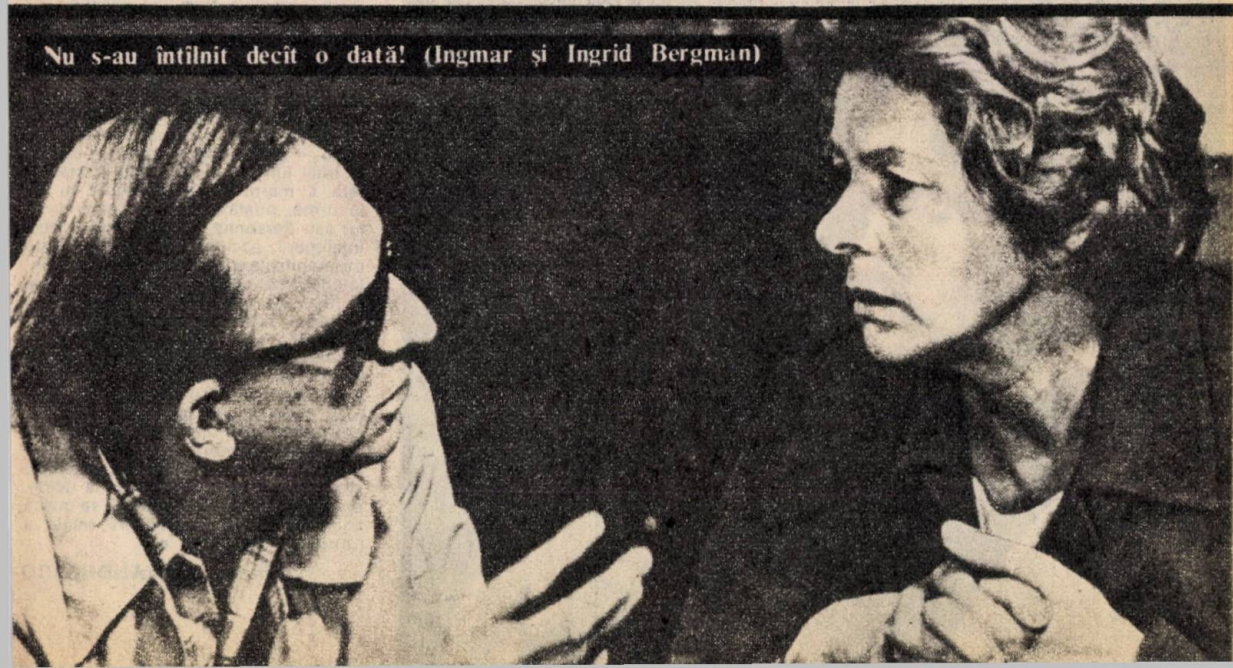
**mari
regizori
ai lumii
Bergman**

— o reacție la abuzul de regie, o reacție la preponderența prezenței mizanscenice înaintea prezenței dramaturgice propriu-zise. Este o reacție față de tălmăcirea unilateralizantă care, nu de puține ori, cade în răstălmăcire. Ca om de teatru — să-l considerăm astfel pentru împrejurare — Bergman a demonstrat, de pildă, preluând un Mozart — „Flautul fermecat” — amplasat pe o scenă de teatru liric, întregul spectacol fiind destinat filmului, — a demonstrat că o operă considerată de două secole ca încifrată poate și trebuie să fie descifrată, altminteri preluarea ei doar pentru formă este numai ritual, nu și comunicare.

În ce privește filmul, invocatul post-modernism s-ar erija în reacție la excesul de „valuri” care au încurajat nu atât afirmarea de personalitate, ci de prozeliti, de imitatori pe cit de exuberanți, pe atât de inconsistenti, cultivând o modalitate de expresie fără conținut expresiv (vezi în aceasta privință „spielberg-ismul” în cinematograful de astăzi). Post-modernismul nu este o revenire la clasicism, ci o depășire a modernismului prin dizolvarea experiențelor multiplelor valuri.

Ingmar Bergman nu a favorizat imitația, (deși Woody Allen s-a simțit provocat de modul de a face film al

Nu s-au întâlnit decît o dată! (Ingmar și Ingrid Bergman)





Bibi Andersen o privire care ne urmărește de la *Fragii sălbatice* pînă la *The Touch*

realizatorului suedez, mărturisind însă, după *Interloare* și după *Manhattan*, că-l invidiază pe Bergman, dar că nu crede că cineva ar putea face film ca el). Bergman nu face deci școala și nu se încadrează în mișcări artistice a căror efemeritate o cunoaște.

Să fie oare — mă întreb — Ingmar Bergman un inabordabil, să fie el atât de greu de urmărit în afirmarea punctului său de vedere artistic încît ar inhiba luciditatea analitică? Aș avansa afirmația că primul aspect care s-ar impune este că Ingmar Bergman nu trebuie tratat nici ca om de teatru și

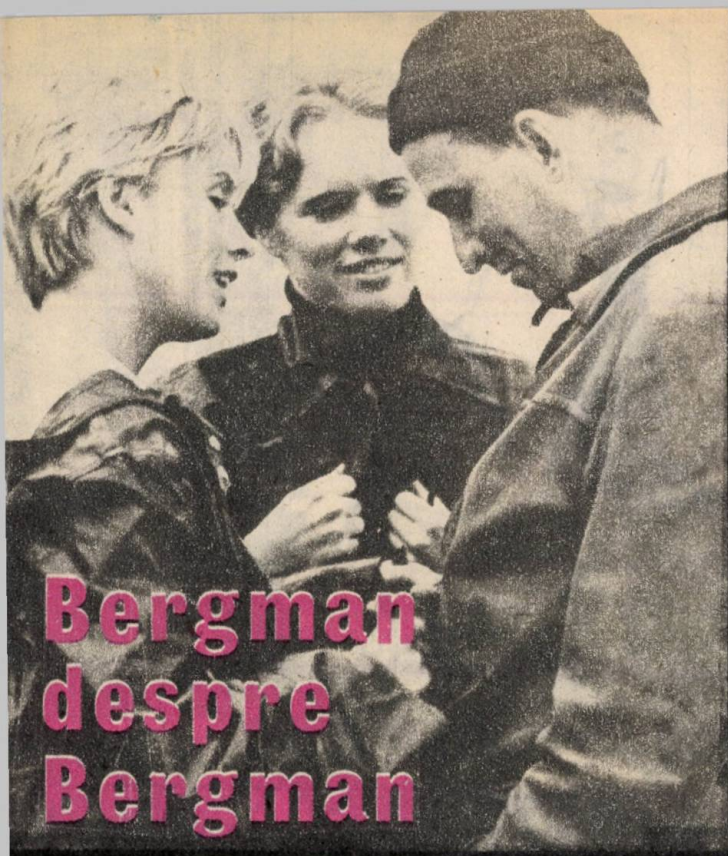
nici, mai ales, ca cineast. Nu cred că este „produsul” acestor arte (cînd aliate, cînd antagonice). El este un *modelator* al lor, ba poate chiar că se folosește de ambele, așa cum la începutul carierei lui s-a folosit de literatură ca să se apropie de teatru și apoi de teatru ca să pătrundă în film și, în sfîrșit, de toate la un loc ca să se exprime pe sine, să se comunice pe sine, fără să-și identifice publicul, fără să-l cultive printr-o formulă artistică incantatorie și protocolară. Artă este în primul și în ultimul rînd stil — spunea Malraux. Și cum prea bine se

stie, stilul este omul. Iar omul numit Ingmar Bergman îmi pare că ascunde un paradox existențial: contrar artistului care trebuie să țină seama de public ca de o dimensiune a propriei sale arte și deci să fie extrovertit, Bergman este un meditativ, un solitar și un „antijoc de societate”, deci un introvertit. Cum nu folosește doar creionul și hirtia, ci este obligat să recurgă la o întreagă tehnică a teatralului și a platoului de filmare, iar ideile și meditațiile sale au nevoie de o lume actricească să le preia și să le poarte spre un public, Bergman a ajuns să invente un mod de exprimare care transferă actul intim al meditației în moment de artă, de oficiere a gândului, care impune o altă relație artist-spectator, bazată nu pe o comuniune scenă-ecran-spectator. Destinul spectatorului este, mai întîi, să vadă și apoi să interpreteze ceea ce a văzut, să-și traducă parabola în realitate ideatică și apoi el, spectatorul să pornească un alt joc, acela al înțelegerii lui Bergman. Happening-ul acestui bergmanian, are cert, o altă dimensiune decît obișnuita vizionare a unui film. Este o operație în doi timpi, despărțită de un stadiu al germinăției. Probabil că aceasta a îndemnat pe unii să-l declare, rapid și sigur, drept un autor dificil. O experiență nu prea greu de făcut ar oferi materializarea ipotezei pe care o făceam mai sus: compararea unui fragment de scenariu bergmanian cu filmul care s-a născut din el. Se va vedea atunci caracterul antidogmatic, funciar, al gândirii artistice a realizatorului suedez. O simplă incursiune demonstrativă ar putea oferi, de exemplu, un fragment din filmul care s-a văzut anul acesta și la București: **După repetiție**. Bergman își desfășoară aici gândurile pornind de la o sumară amintire, o străfulgerare, într-un moment de repaus, de relaxare, după o zi de muncă în teatru. Este o străfulgerare care devine nucleul universului afectiv bergmanian. O aducere aminte cheamă o altă, o respinge ca ea să revină într-o nouă formă și într-un alt context al fluxului afectiv. Logica realității obiective face loc reacției subiective care deschide calea unui univers captivant, universul intim, terenul de afirmare a personalității artistului, a artistului însoțit permanent de conștiința destinului său. Căci Bergman este înainte de toate, înaintea regizorului de teatru, a realizatorului de filme — este o conștiință și un senzor al unei lumi în plină mutație structurală. O mărturisire a lui făcută cu ani în urmă, odată cu prezentarea filmului său *Persona*, ar putea oferi cheia înțelegerii poziției lui Bergman față de manifestarea artistică și chiar a înțelegerii concepției sale despre artă la o răscruce a istoriei. Manifestînd un oarecare scepticism în privința ponderii pe care o mai poate avea un anumit fel de a înțelege arta într-o lume care simte o profundă nevoie să-și caute și să-și afle o altă structură, spunea „Se petrec noi mutații, noi combinații, totul pare să semene cu un șarpe mort și demultă vreme năpădit de furnici. Veninul acestuia și-a pierdut orice putere de a ucide, dar pielea lui se răsucește și se mișcă animată de inutila ardore vitală a furnicilor dinăuntru ei”.

- Mircea ALEXANDRESCU

Doi mari actori, două medii de transferare a gândirii bergmanian: Liv Ullmann și Erland Josefson





Bergman despre Bergman

**„După repetiție”
este filmul confesiune
al unui creator fără pereche
despre arta regizorului
și arta actorului**

„Aș putea să trăiesc fără să fac film, dar nu fără să fac teatru”, spune Ingmar Bergman, definind prin această atitudine simplă confesiune stilul a două din ultimile sale filme **Sonată de toamnă** și **După repetiție**. De fapt le-am putea numi, printr-o sintagmă cinematografică cunoscută, filme-de-cameră, deși ele poartă și o puternică amprentă teatrală — nu numai prin invocarea clasicei unități de spațiu, timp și situație, — ci prin forța de sugestie care nu se bazează atât pe faptul concret ca cinematograful, căci pentru Bergman „teatral” nu înseamnă ciușii de puțin-prăfuit sau făcut, ci dimpotrivă o infinită vrăje, magie.

După repetiție se petrece chiar pe o scenă. În timpul pauzei între două repetiții, regizorul (Vogler, în interpretarea lui Erland Josephson) singur, cu capul aplecat pe o masă, își oferă un timp de gândire. E liniște. „**Ascultă liniștea de pe scenă**”, va spune el, tinerii actrițe (Anna Eggerman interpretată de Lena Olin) venită să-i tulbure singurătatea pentru a-și cauta bătrâna pe

care, zicea ea, și-ar fi pierdut-o în aceea dimineață. Amîndoi știu, și noi de asemenea, ca inchipuita bătrână era doar un pretext. Ceea ce căuta ea era de fapt o reîntîlnire — în doi — cu regizorul. Dar liniștea, liniștea populată de fantezmele regizorului s-a spulberat. Începe dialogul: „**Imaginează-ți toată această energie mentală, toată acea simțire autentică și totodată prefăcută, risul, și furia, și pasiunile, și nu mai știu ce. Totul se află încă aici. Totul a rămas aici, continuîndu-și, în secret, viața. Cîteodată îi aud, altădată îi simt. Demoni, ingeri, stafii sau oameni obișnuiți. Preocupări de ale lor. Uneori sînt absenți, misterioși. Alteori ne vorbim, dar absolut din întîmplare...**”

Vogler o cunoștea pe Anna de cînd se născuse. Prieten și de o vîrstă cu tatăl ei, iubiseră amîndoi aceiași femei — mama Annei — Rakei (interpretată de Ingrid Thulin), dar ea l-a preferat pe celălalt... S-au căsătorit și Rakei a părăsit scena. Totuși, înțelegem că au continuat să se iubească. „**A fost una dintre cele mai frumoase femei pe care le-am văzut vreodată.**

Era fermecătoare, talentată, pasionată”. Regizorul, aflat acum la începutul amurgului vîrstei, dar la zenitul forței sale de creație reîtrăiește prin întîlnirea cu tinăra actriță, dragostea sa de odinioară. Filmul urmărește confruntarea sentimentală și profesională a celor trei personaje, într-o ciudată simultanitate a trecutului cu prezentul, suprapunînd cîteodată sentimentele de atunci, peste o posibilă, deși iluzorie, dragoste pentru tinăra Anna. Regizorul se explică:

„Am să-ți spun ceva Anna: la vîrsta mea se întîmplă ca doar să-ți apleci capul și deodată pătrunzi într-o altă realitate! Morții nu mai sînt dispăruți, iar cei din viață îți par ca niște arătări! Ceea ce îți părea evident cu o clipă mai înainte, devine deodată straniu și confuz”.

Pe nesimțite, dialogul celor trei: actrița-mamă (dispărută), actrița-fiică (prezentă) și regizor (cînd vorbind deschis, cînd făcîndu-și auzit doar gîndul), îți apare de-alungul aproape a două ore ca un magnetic soliloquiul definind arta spectacolului, pe care cei trei au iubit-o sau o iubesc, au slujit-o sau încă o slujesc cu toată ființa lor. Artă, devenită personajul central al filmului, așa cum este de fapt și rațiunea existenței fiecăruia dintre ei. **După repetiție** este astfel filmul confesiune al unui creator fără pereche despre arta regizorului și arta actorului. În special a actriței. Știut fiind, din filmele, ca și din declarațiile lui Bergman, că el s-a dedicat cu precădere universului feminin. Mulți dintre cei ce-l cunosc, ca și actrițele pe care le-a dirijat, atribuie această predilecție „naturii feminine a sensibilității sale”. Regizorul a explicat însă în repetate interviuri, că această propensiune față de universul feminin se datorează înfinitei complexități a trăirilor sufletești ale femeii, univers ce-i pare mult mai bogat decît cel masculin.

După repetiție ni se conturează, deci, ca un film ghid. Dealtfel, se știe, că personajul Annei Eggerman l-a fost inspirat regizorul de întîlnirea sa cu Liv Ullmann, iar cel al lui Rakei, chiar de relația sa cu interpreta rolului, Ingrid Thulin.

Încă de la primele replici Bergman își marturisește prin personajul regizorului, cu care firească se identifică, pasiunea sa, încă din copilărie, pentru teatru.

Vogler: Cînd am împlinit 12 ani mi s-a permis să însoțesc muzicianul care cînta la armonică în spatele decorului. Noapte după noapte, ascuns în turnul de lumini, priveam momentul căsătoriei dintre Avocat și Fiică. Atunci, pentru prima dată, mi-am dat seama de forța magică a Actorului. Avocatul ținea în mînă o agrafă. „Pri-viți-o, are două brațe, dar formează o singură agrafă. Sînt două părți, dar este o singură bucată! Dacă o îndoi sînt două, fără însă a înceta să fie una singură! Dar iată, o rup. Acum sînt pur și simplu, două părți”. Desigur, actorul nu avea în mînă nici o agrafă, dar eu o vedeam! Așa a început totul...

Dialogul dintre Vogler și Anna aduce dintr-un început, în prim planul relației regizor-actor, fragilitatea acestuia din urmă. Temătoare, nesigură în fața unui nou început, a unui nou rol, a acestui permanent examen



Teatrul ca magie, ca infinită vrajă (Erland Josefson, Lena Olin și Ingmar Bergman la o repetiție în După repetiție)

ce presupune înfruntarea și descifrarea până în cele mai secrete cute a unei mereu alte ființe omenesti, tinăra actriță întreabă de ce a ales-o tocmai pe ea.

Vogler: Te-am văzut în spectacolul studenților, erai Agnes, în **Brand**. Erai foarte prost.

Anna: Da, era foarte prost...
Vogler: Cineva poate fi atât de prost numai dacă e foarte talentat. Apoi te-am văzut într-un film. Nu era cine știe ce rol, iar filmul era prost. Tocmai atunci, mi s-a făcut propunerea să mă întorc în vechiul meu teatru și să pun în scenă o nouă piesă. De cum am văzut acel film am știut că trebuie să pun o **piesă vis** cu Anna Egerman în rolul lui Indra. Pentru mine este cea de a cincea **Piesă vis**. Poate va mai fi și o a șasea, o a șaptea...

Această explicație nu face decât să sporească temerile tinerei. Ele se cer și mai apăsător risipite.

Vogler: Vrei să te conving că ești potrivită pentru rol? La urma urmei este obligația mea, este dulcele secret al relației noastre: tu trebuie să te bizi pe încrederea mea în tine și ai nevoie de o permanentă confirmare. Dacă reușesc să fiu indeajuns de convingător prin cuvinte, sentimente și spirit, mă crezi în cele din urmă și îți câștigi încrederea în tine însăși. La rândul meu mă simt stimulat de încrederea ta în mine și în tine. Singele pulsează și colorează obraji,

făcând astfel ochii celor mediocri să strălucească.

Așa stau lucrurile Anna Egerman. Așa trebuie să fie...

Anna: Dacă este așa nu înțeleg de ce ești mereu atât de critic. Schimbi tot timpul ce fac și îmi găsești mereu cusururi. Cînd ajung acasă, se întîmplă să plîng de disperare. Nu sînt deloc sigură că ai încredere în mine.

Vogler: Oh, asta este, nu crezi că am încredere în tine, Anna Egerman. Este singura prostie pe care te-am auzit spunînd-o de cinci săptămîni de cînd repetăm împreună. Spui că plîngi, dar dacă îmi permiți să-mi dau și eu cu părerea, cred că îți place să plîngi. Știi că ceva se întîmplă în tine, că totul se reasează altfel. Poate că schimbarea se petrece într-un fel care te jignește, dar totuși te face și fericită, mulțumită. Cînd nu ești pe scenă ești o actriță foarte proastă. Descotorește-te de actriță din viața particulară! Ea nu face decît să fure puterea actriței adevărate și îți blochează impulsurile de care ai atîta nevoie pe scenă.

Anna: A fost o prelegere... (...) Așa, va să zică crezi că „joc” în viața de toate zilele?

Vogler: Da, cîteodată sînt convins că o faci.

Anna: Oamenii sînt recunoscători dacă le arăți fața pe care o așteaptă de la tine. Unii vor să le arăți că ți-a plăcut un cadou sau că te bucuri de o amabilitate. Alții vor să le arăți dragostea sau afecțiunea și îți întorc sentimentele. Atunci trebuie să fi, după caz, înțelegătoare, amuzantă,

sexy sau puțin tristă. Tu, ești întotdeauna sincer?

Vogler: Eu? Eu trăiesc foarte retras.
Anna: Și la repetiții?

Vogler: La repetiții? Atunci, nu contează ce simt eu, ci ce simți tu și ceilalți actori. Eu recurg la orice mijloc ca să vă fac să „funcționați”. Este profesiunea mea și de fapt singura mea mare și reală bucurie.

Această bucurie a fost remarcată de toate marile actrițe cu care a lucrat Ingmar Bergman. Marea actriță a scenei suedeze, Marie Jörnanzon („Domnișoara Julia”, în viziunea scenică a lui Bergman a piesei lui Strindberg, la Teatrul regal din Stockholm) spunea după „o repetiție” cu Bergman: „Pe scenă, el îți dă senzația că te afli pe platou. Îți controlează fiecare detaliu al expresiei. Stă la un metru distanță de tine. Îți vorbește continuu cu o voce scăzută, și trăiește fiecare emoție odată cu tine, ceea ce îi dă o imensă bucurie.”

Sau Maggie Smith, actrița britanică cu care Ingmar Bergman a pus recent în scenă la Londra, **Hedda Gabler**; „Nu-ți permite niciodată să împingi o emoție mai departe decît crede el de cuviință, iar tu te simți ca și cum ai fi filmă mereu în prim plan. Dealtfel, Bergman nu-ți cere niciodată să înțelegi, ci numai să simți, numai asta îi mulțumeste.”

În **După repetiție** a rămas imprimată pe pelicula esența subtilă și diabolică a acestui dialog de suflet mistuitor și înalțător dintre regizor și actrițele sale.

Anna: Trebuie să te întreb ceva foarte important. În scena căsătoriei cu Avocatul, îmi ceri să umblu pe scenă de colo până colo ca un animal închis într-o cușcă. Nu mă simt în stare să fac ceea ce-mi ceri. Mă simt ca o proastă.

Vogler: Mai încearcă de câteva ori. Dacă nu îți iese, o să căutăm altceva.

Anna: Maria a fost extrem de elogiată pentru această mișcare acum 11 ani, când ai pus în scenă piesa cu ea. Eu nu sînt nici pe jumătate atât de bine cît era ea, și pe deasupra ea avea atunci de două ori vîrsta mea.

Vogler: Ai citit cronicile?

Anna: Desigur. Ce mi se pare ciudat este că Maria, moartă, este încă o legendă. Eu trebuie abia să aflu cine sînt...

Vogler: Dacă nu vrei să mergi pe scenă încoace și'n colo, ca Maria, de ce să nu faci contrariul? Stai liniștită ca și cum ai fi ținută în scaun. Stai aproape de sobă. Te simți înfrigurată. Nu te ridica pînă ce ofiterul stării civile nu vine să te elibereze din acea pușcărie a ta. Apoi te ridici ca și cum ai fi fost paralizată. Efectul o să fie extrem de percutant, iar Maria o să se răsucescă în mormint...

Anna: Așa, stau nemișcată, lîngă sobă, mi-e frig. Dar pot să întind mîinile către el, cînd spun?: „Iubitule! Simt că mă înăbuș în aerul asta, în camera asta cu vederea spre curtea din dos, cu sugarul plîngînd neîncetat fără să doarmă, cu oamenii aceia de afară văcărîndu-se, certîndu-se, injurînd. Simt că o să mor închisă aici!”

Apoi el se apropie de mine, mă cuprinde cu brațele, îngenunchează lîngă scaun și spune: „Sărmană floriceală!”. Da, cred că așa merge mai bine, nemișcarea o să mă ajute mult.

Acum cîteva zile mi-ai spus că Fiica trebuie să se simtă în scena asta ca și cum ar cîntări cîteva sute de kilograme. Dar eu nu pot să simt această enormă greutate în trup.

Vogler: Greutatea o simți în coapse și în umeri.

Anna: Da, ușor de zis...

Vogler: Sigur, cînd clocoțești de viață nu este atât de ușor. Ți-e greu să stai chiar și nemișcată în scena despărțirii. Dar trebuie să stai nemișcată. Bucură-te că stai în picioare, împletită. Și trebuie să stai cu tot trupul, nu numai cu picioarele.

Anna: Dar cum poți fi atât de sigur că asta e ceea ce trebuie? Doar nu ai fost niciodată actor?

Vogler: Știu ce simt.

Anna: Și nu te temi niciodată că ai putea greși?

Vogler: Nici cînd eram mai tînăr și aș fi avut motive să mă tem, nu mi-a trecut niciodată prin cap așa ceva.

Anna: Multe cariere regizorale s-au clădit pe distrugerea actorilor. Ți-ai dat vreodată osteneala să-ți numeri victimele?

Vogler: În viață sau, mai bine zis, în realitate, cred că mulți oameni au suferit din pricina comportării mele dure, cum și eu am fost lovit de ei.

Anna: Dar în teatru?

Vogler: Nu. În teatru nu. Am să-ți spun un adevăr definitiv pentru mine: iubesc actorii. Îi iubesc pentru ceea ce sînt ei. Le iubesc profesiunea, le iubesc curajul sau, dacă vrei să o spun altfel, le iubesc disprețul lor față de moarte sau cum vrei să-i zici. Le înțeleg zborul, pornirile, ca și sinceritatea lor aspră și întunecată. Iubesc



Ingrid Thulin, o altă „creație” bergmaniană, într-o scenă din Amurgul zeilor de Luchino Visconti (cu Dirk Bogarde).



Un trio intrat ireversibil în istoria cinematografului: Bibi Anderson, Liv Ullmann și Pygmalionul lor Ingmar Bergman

sinceritatea asta a lor chiar și atunci când încearcă să mă manipuleze, le invidiez credulitatea și viclenia. Iubesc actorii. Și de aceea nu le pot face niciodată vreun rău.

Anna: Spui că lubești actorii. Dar nu ești niciodată dezamăgit?

Vogler: Nu (...) Bătrînul meu profesor îmi spunea că un regizor trebuie să învețe să asculte și să tacă. Actorii sînt creatori, numai că ei nu vorbesc prea mult. Trebuie să știi să-i asculți, să ai răbdare, să aștepti.

Anna: Mie mi-ai vorbit foarte mult, mi-ai spus foarte multe.

Vogler: Tu ești la început, și asta e altceva. Ție trebuie să-ți stropesc grădina. Trebuie să te ajut puțin. Ai nevoie de asta. Dar răsplata e fără seamăn.

Dialogul lor continuă, într-o ciudată intimitate dînd glas, pasiunii comune pentru scenă, replicile ajungînd parcă să materializeze însăși esența teatrului, semnificația lui pentru cei ce-i slujesc.

Vogler: Da, într-adevăr, tatăl tău și cu mine eram de o vîrstă. Și acum tu și cu mine ne aflăm împreună pe aceeași scenă.

Anna: Și privim spre hăul întunecat al sălii.

Vogler: Praful ne cade în cap... Anna:... dedesubt este abisul mecanismelor care pun în mișcare scena, o pot ridica, coborî sau pot deschide trapa...

Vogler: Da, și noi stăm într-o stare de concentrare liniștită.

Uite, fotoliul de acolo a fost și în „Tatăl”; canapeaua în „Hedda Gabler”, masa în „Tartuffe”, scaunele în ultima „Piesă vis.” Cel mai mult îmi plac paravanele. Ele îmi amintesc de copilărie. Aveam o cutie mare de lemn cu cuburi dintre cele mai simple. Erau pentru mine tot ce-mi puteam dori. Și acum tot ce am nevoie este un scaun, o masă, un paravan, scena, reflectoarele, actorii în hainele lor de fiecare zi. Mișcare, voci, expresii, nemișcare: Magie. Totul poate fi reprezentat, nimic nu este.

Iubesc aceste teatre vechi. Sînt ca niste viori, de o sensibilitate infinită, rafinate, imaginative. Oare și ele ne vrăjesc. Cuvîntul, actorul, spectatorul. E tot ce avem nevoie ca miracolul să se producă. Asta-i convingerea mea cea mai intimă, dar pe care nu o urmez niciodată. Sînt mult prea legat de acest instrument prăfuit, murdar, decrepit. Așa este acum și așa a fost întotdeauna.

Anna: Spuneai odată că actoria e o chestiune de etică.

Vogler: Ți se pare îngrozitor? Bătrînul meu profesor împărțea actorii în două categorii: cei care se văd și cei care nu se văd.

Anna: Îmi pare nedrept.

Vogler: Nu e nedrept, dar nici echitabil. Să luăm un exemplu: nu-l reții pe Smith orice ar face el, în schimb, nu-ți poți lua ochii de la Jones, chiar dacă este în fundul scenei și nici măcar nu ridică un deget.

Pentru încheiere am ales din scenariu o replică cu valoare de monolog.

o replică prin care regizorul își face autoportretul. De fapt portretul întregii sale opere, dar și al nesfîrșitei sale însingurări, sugerînd sublimul actului de creație, dar comunicîndu-ne și spaima de a ne putea afla deodată în fața chipului, adevărat — și ascuns — al lui Dorian Gray.

Vogler: Urăsc zgomotul, agresivitatea, izbucnirile emoționale. Menirea mea e să le stăpînesc, să am grijă, să produc, să organizez totul. Eu nu iau parte la drama. Eu îi dau ființă. Urăsc tot ce e spontan, pripit și nedefinit. Nu dau curs propriilor complicații, decît dacă ele îmi ofera cifra spre a descoperi secretul textului sau dacă dau un impuls creativității actorilor. Repetițiile sînt organizate ca un teatru operațional. Pentru mine preponderente sînt autodisciplina, claritatea, lumina și liniștea. Doar atunci ne putem însuși imensitatea, dificultățile, întunericul. Numai atunci putem dezlega șaradele și învăța mecanismele repetiției. Eu controlez texte și ore de lucru. Sînt aici ca munca voastră să nu fie zadarnică. Nu lucrez pentru mine, — eu observ, înregistrez, controlez. Nu sînt impulsiv, spontan, nici protestatar. Par a fi. Dar dacă, mi-aș scoate masca doar o clipă și v-aș spune ce simt și ce gîndesc cred că v-ați năpusti cu toții furioși asupra mea ca să mă faceți bucăți și să mă aruncați pe fereastră...

Adina DARIAN

Ar fi putut fi o capodoperă

Eisenstein
a înfruntat
obtuzitatea
boss-ilor de la
Paramount
care cunoșteau
„Tragedia
americană”
doar „din auzite”

„Revoluționar, tânăr, aproape de 29 de ani și frumos!” — așa îl descrie Theodor Dreiser pe autorul **Crucișătorului Potiomkin** în jurnalul călătoriei sale prin U.R.S.S. Așezat pe singurul scaun care mobila chilia cineastului din suburbia Cistie Prudi, a comparat-o, involuntar, cu opulentele reședințe ale unor regizori americani încontestabil mai puțin dotați decât Eisenstein. Doi ani mai târziu, în trecere prin New York, spre Hollywood, unde compania „Paramount” îi oferise un contract, cineastul sovietic îi răspunsese, și el, cu o vizită, și afinitățile celor doi oameni de artă păreau să prevestească o statornică prietenie. E de mirare că atunci când Jesse Lasky, patronul lui „Paramount” i-a propus angajatului său **Tragedia americană** ale căror drepturi de ecranizare studioul le achiziționase de cîțiva ani Eisenstein a primit cu entuziasm?

Un roman „subversiv”

Cineastul o pornise, împreună cu nedisparții săi colaboratori Aleksandrov și Tisse, în pelerinajul său prin lume, încă din august 1929. Scopul voiajului era cunoașterea directă a tehnicii filmului sonor și a posibilităților sale. Lasky îl întâlnise la Paris și, după tratative îndelungate, îi oferise un contract pe șase luni, în care cineastul n-ar fi avut altceva de făcut decât să-și pregătească un film la alegerea sa. **Tragedia americană** îi părea o ofertă pasionantă, atât prin subiect cit, mai ales, prin implicații sociale și estetice. În primul rînd, era inspirat de un caz real, cu totul semnificativ pentru modul de a gândi al artistului american: pentru a putea contracta un mariaj de interes cu fiica patronului său, un tânăr funcționar își înălțurase, fizic, iubita, o tinăra muncitoare pe care o lăsase gravidă.

În viziunea lui Dreiser, Clyde Griffith; eroul romanului, trebuie să aleagă între a renunța, odată pentru totdeauna, la unica sa șansă de a-și schimba statutul social și „lichidarea” fetei pe care o iubește. Învinge ambiția parvenitismului! E adevărat, învinge după o îndelungată luptă interioară purtată, nu atât cu principiile vreunei morale, cit cu propria slăbiciune de caracter. Clyde planuiește să-și disimuleze asasinatul sub aparența unui accident. Îi propune, ca și eroul **Aurorei** lui Murnau, o inocentă excursie pe lac, dar în ultima clipă, în barcă, are o ezitare. Eroul lui Dreiser întinde brațul spre a-și salva iubita, dar fata i-l refuză, înspăimîntată, și se înecă. Dreiser și-a dedicat întreg al doilea volum al romanului anchetei și dezbaterii procesului. De dragul onoarei familiei, un unchi avut care, pînă atunci, nu-l dăduse nici un ajutor nepotului, angajează o întreagă echipă de avocați. Deși convinsă de certitudinea asasinatului, apărarea va „înventa”, fără să creadă cituși de puțin în ea, o teză a reînvierii subite a conștiinței acuzatului, adică tocmai ceea ce i se întimplase de fapt. Cît despre acuzare, procurorul era interesat, ca om politic, să-și creeze popularitate în rîndul fermierilor, în vederea confruntării electorale care se apropia, și cum Roberta era fiica unuia dintre aceștia, cazul Clyde nu mai constituia, pentru el, decît un mijloc politic. De justiție, de fapt, nu se mai interesa nimeni...

Toate aceste teme, neobișnuite „produse” fabricate la Hollywood, preexistau, de la început, în originalul literar, dar Ivor Montagu; participant direct la elaborarea scenariului, emite, în memoriile sale, presupunerea că șefii „Paramount”-ului nici măcar nu citiseră cartea. Auziseră de ea

„Revoluționar, tânăr, aproape de 29 de ani și frumos”, așa îl caracteriza Theodore Dreiser pe Eisenstein abia sosit la New York



stiau că o adaptare teatrală mediocră reputase succes de casă pe Broadway și investiseră sume importante în drepturile de ecranizare. Așa era principalul!

Însă, în timp ce versiunea scenică a romanului lui Dreiser fusese concentrată asupra epice superficiale a textului, asupra aventurii lui Clyde, Eisenstein nu putea accepta o asemenea soluție deși intuia că materialul cărții, deosebi implicațiile sale, conțineau, în germene, o inevitabilă ciocnire cu punctul de vedere al patronilor studioului. Vibrând sub impulsul acestei opere literare de o zdrobitoare veridicitate în sintetizarea moralei americane, cineastul se aruncase, înfrigorat, în torentul unei adevărate tragedii.

Vinovat sau nevinovat?

Decupajul a fost predat conducerii de la „Paramount” într-un termen record! Citeva zile mai târziu, Eisenstein a fost invitat la o confruntare cu comitetul executiv. Scenariul era mașis-

nici el altceva decât „o sfidare la adresa societății” și tocmai aceasta încărcătura de subversiune dădea valoare și propulsa forța epică a textului. Degeaba s-a referit Eisenstein la obligația fidelității în raport cu originalul literar. I s-a răspuns cu toată franchețea:

— Așteptam din partea dumneavoastră o poveste polițistă sau — cel mult — una despre amorul vinovat dintre un bărbat și o fată...

Și manuscrisul „magistralului” scenariu i-a fost înapoiat, cu răceală, să mai reflecteze în ce măsură poate autorul său să răspundă cerințelor studioului, să modifice ceea ce era de modificat. I se vorbea amical, dar i se dădea a înțelege că este singura sa șansă de a face film la Hollywood...

Este, poate, locul să amintim că, în relațiile sale cu producătorii, Eisenstein nu era chiar fără experiență. În cei șase ani, de când activa ca realizator de filme, fusese confruntat, nu o singură dată, cu obtuzitatea vreunui individ sau a unui organism de care depinsese integritatea peliculei în lu-

„Ațișătorul roșu pleacă spre vest”

Lovitura a venit la 23 octombrie 1930...

Cu 18 zile înainte, pe 5 octombrie, Eisenstein înaintase conducerii studioului ultima versiune a scenariului, însoțind-o cu următoarea notă redactată în stilul său involuntar polemic:

„Iată deci, domnilor, miracolul împlinit: **Tragedia americană** în numai 14 bobine! Ne gîndim, totuși, că în faza finală, versiunea ar putea număra fie și numai 12. Ne rezervăm, doar, dreptul de a efectua aceste ultime modificări după ce vom beneficia de observațiile magnatilor de pe coasta de vest și de est, ale lui Theodor Dreiser și ale organizației Hays (cunoscută instituție de cenzură a industriei cinematografice americane n.a.). Am onoarea, domnilor, să supun discriminatelor dvs. sentimente alese, acest manuscris terminat și... honni soit qui mal y pense!”

Ca un matador flutur, în fața patronilor infuriati ai „Paramount”-ului, pinza roșie, în orice caz, în scrisoarea pe care i-o adresa mamei sale, pe când se afla în drum spre New York, părea — sau se prefăcea — încă optimist:

„Dacă totul va decurge bine, voi prospecta locurile adevăratei tragedii. Ti-am mai spus că povestea s-a petrecut în realitate. Scenariul pare să-mi fi ieșit excelent, aceasta este — cel puțin — părerea generală. Aici se ridică unele întrebări, mai ales pe tema „propagandei”, când numele meu este evocat în fața Comitetului „Peste”.

Cine era acest — să-i spunem, cum se cuvine, în engleză — „Fish Committee”? Onorabila comisie purta numele congressmanului Hamilton Fish, un fel de precursor al senatorului Mac Carthy, cel însărcinat în anii „razboiului rece” cu cercetarea „activităților anti-americane”. „Fish Committee for Investigation of Communist Activities”, se întrunise în 8 octombrie, la Los Angeles, cu scopul declarat de a cerceta „mașiniile agenților sovietici de la Hollywood”. Pe 12 octombrie, adică chiar în ajunul pornirii lui Eisenstein spre New York, ziaristul Conrad Seiler publica o dare de seamă a dezbaterilor asteia sub titlul: **Ațișătorul roșu pleacă spre vest!**

Din relate, reiese că Fred Beetsen, secretarul Asociației producătorilor din Hollywood (M.P.P.A.) fusese convocat de „Comitetul Fish” și chestionat dacă e la curent cu faptul că regizorul rus Eisenstein urma să facă un film la Hollywood. Desigur! Mr. Beetsen era la curent cu ceea ce știa întreaga Americă: că Eisenstein urma să realizeze un film pentru „Paramount”.

— Ce film?...

Auzise că **Tragedia americană**...

— Ce... **tragedie?**

— „americană!... Un roman...”

În acest loc, președintele a intervenit pentru a preciza că el, Fish, n-a auzit vreodată de un asemenea roman și n-are de unde ști dacă textul nu e cumva contaminat; și el, de propagandă comunistă. Crede dl. Beetsen că Eisenstein ar putea face propagandă în acest film?



Eisenstein și Buñuel, două lumi, un singur univers: arta

trali — a declarat, solemn, dar cu o mîrgă ciudat de gravă, B. P. Schulberg. Filmările ar fi trebuit începute fără cea mai mică întârziere. Ambianțele urmau să fie prospectate chiar pe locurile crimei autentice, va fi cu atât mai senzational și util publicității filmului. Mai răminea, totuși, un amănunt de lămurit:

— În versiunea dvs, nu e destul de clar: Clyde Griffith este sau nu este vinovat?

O întrebare atât de francă, merita un răspuns pe măsură:

— Nevinovat! — a izbucnit Eisenstein de parcă ar fi fost jurat, din atâtea filme americane, invitat să răspundă întrebării cheie a judecătorului: „Guilty or not guilty?”. Și a răspuns punînd în cuvintele englezești, întreaga sa convingere de artist:

— Not guilty! Nevinovat!

— În cazul acesta — a replicat Schulberg, președintele comitetului — scenariul dv, ca și filmul pe care l-ați turna după el, n-ar reprezenta decât o sfidare aruncată societății noastre...

Schulberg avea, într-un fel, dreptate, dar romanul lui Dreiser nu era

cru și dovedise, mereu, talentul, de a evita, elastic, antagonisme insolubile. America îi puneau acum, pentru întâia oară pistolul la timp!

Atît de mult dorea, însă, să-și vadă filmul realizat, atît de viu îi trăiau imaginile pe ecranul minții, încît poate că, o clipă, nutrise tentația de a ceda. Numai că **nu era capabil, nu știa cum să facă „o simplă poveste polițistă” sau basmul moralizator pe care-l aștepta studioul, despre bătratul rău care iubea o fată slabă. Colaboratorul sau, Ivor Montagu, istorisea mai târziu:**

„Am discutat situația **pînă** târziu, noaptea. Nu mai încăpea îndoiială. Era esecul! N-aveau să ne dea niciodată voie să facem **Tragedia americană**. Unul strain, mai ales unul rus, nu-i putea fi îngăduit să facă un asemenea film... Dar ce mai era de făcut acum?

S-o lăsăm baltă sau să ne razbom cu destinul? (...) Concluzia noastră a fost să nu ne lăsăm, să continuăm să facem ceea ce ni se cerus... Deși, acceptînd situația lucid, ne așteptam să nu fim înțeleși. Și cînd, în cele din urmă, lovitură s-a declanșat, ea ne-a apărut, retrospectiv, de neevitat!”

— Hmmmm!... N-ar crede asta!
— Dar ar putea Beeton să identifice propaganda comunistă într-un asemenea film?

Răspunsurile secretarului M.P.P.A. la această întrebare erau din ce în ce mai ambigue. Omul era vizibil intimidat, dar a asigurat „Comitetul Fish” că lui Eisenstein nu i se va permite să facă propagandă comunistă în America. Și cu asta Comitetul „Pește” fusese satisfăcut. Obținuse răspunsul pe care-l aștepta...

Exact două săptămâni mai târziu, la 23 octombrie 1930, un comunicat de presă anunța, fără alte comentarii, că

Istoria filmului numără poate o capodoperă în minus

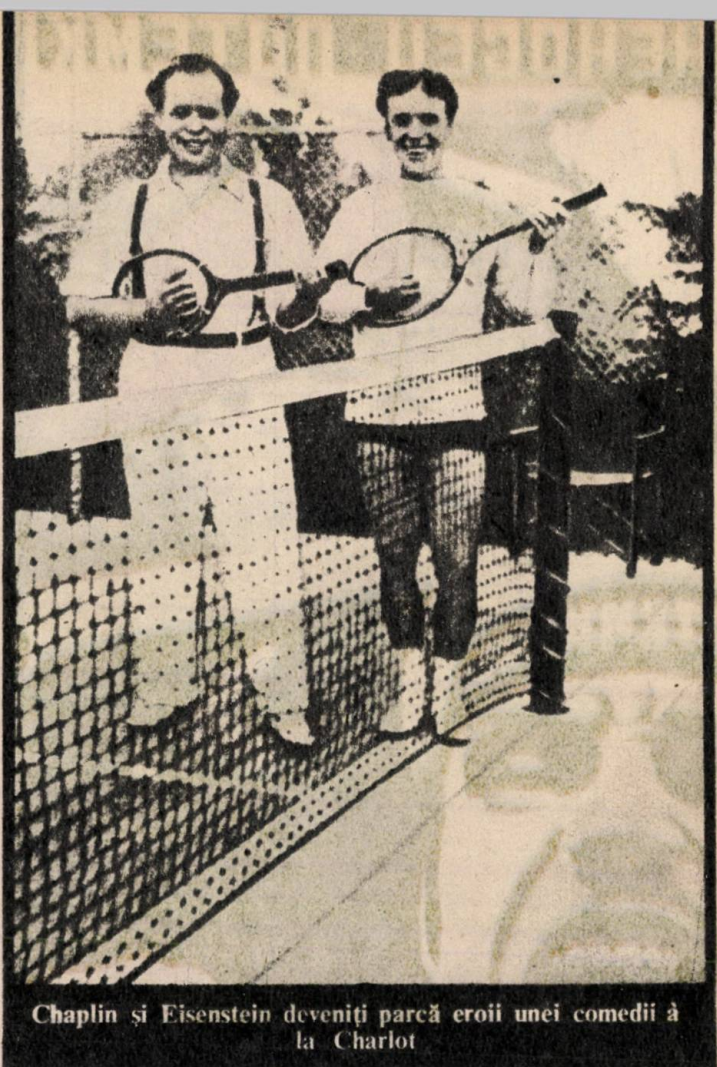
acordul dintre „Paramount Public Corporation” și Serghei M. Eisenstein își înceta valabilitatea printr-un consens mutual...

Un articol reviem...

Cît de „mutual” era consensul, ne putem ușor închipui. E tot atât de adevărat însă că, în ecranizarea lui Eisenstein, versiunea vizualizată a **Tragediei americane** ar fi scos în evidență caracterul latent, de subversiune, al capodoperei lui Theodor Dreiser. Din moment ce Clyde era „not guilty”, atunci ideea de bază a filmului nu putea fi alta decît că vina aparținea modului de viață american, proceselor prin care pervertește el sufletele, conștiințele.

Pornind tocmai de la slujirea tezei nevinovăției lui Clyde, regizorul își concepuese filmul cu mijloace de expresie de o nouitate fără precedent. Știm asta — pentru că, neputînd să-si uite filmul rămas nerealizat, neavînd nici posibilitatea materială să-l facă artistul a recurs, cîțiva ani mai târziu, la disperatul gest de a-l descrie, renașă postumă a unui elan artistic eșuat.

Descrierea pornea de la decorul New York-ului, de la lumea, aparent atât de solidă, a „building-urilor” din Manhattan, cartierul în care se produsese crima adevăratului Clyde. Dar tocmai crima desvăluie cît e de fragilă și fără acoperire era această zdreboitoare masivitate. Vulnerabilitatea lumii Manhattan-ului rezidă în amoralitatea sa: de-aici și forța cu care trebuia scoasă în evidență inocența paradoxală a acuzatului. În viziunea lui Eisenstein faptele trebuiau să se petreacă astfel: îngrozită fiindcă-i realizează intenția inițială, fata dezechilibra barca tocmai în momentul în care tinărul se aplecă s-o îmbrățișeze, într-un impuls de autentică iubire și duioșie. Încercînd să-și mențină echilibrul, el o lovea cu aparatul de fotografiat printr-o mișcare stîngace și barca se răsturna. Ochiul obiectivului trebuia să-l urmărească luptînd cu valurile, înotînd spre fată care, respingîndu-l înspăimîntată dispărea înghițită de apă...



Chaplin și Eisenstein deveniți parcă eroii unei comedii a la Charlot

Pentru a vizualiza o secvență atât de complex psihologică, erau necesare cu totul alte mijloace decît cele tradiționale. Sprîncene încrețite, ochi holbați, gîfiieli, palme crispate — întreg arsenalul convențional al cinematografiei aparentelor n-ar fi putut exprima un conflict atât de nuanțat ca cel al sentimentelor lui Clyde, în evoluția sa de cîteva clipe de la decizia asasinatului la impulsul de a o liniști și ocroti. Singura metodă care ar fi putut-o face era una încă neîncercată în cinematografie: monologul interior. După părerea lui Eisenstein, în literatură ea abia se profila, cu excepția lui James Joyce care o adusese la perfecțiune. Mare admirator al acestuia, regizorul nutrea totuși convingerea că o asemenea metodă își putea găsi numai în cinematograful expresia totală. Fiindcă — scria el: „...numai filmul este în stare să redea toate fazele și particularitățile desfășurării gîndirii...”. Asta și încercase să exprime în scenariul **Tragediei americane**, acesta era scopul către care tindea din punct de vedere estetic.

„Ce secvențe superbe în acel decupaj!” — încă mai gemea Eisenstein un

deceniu mai târziu, referîndu-se la scenariul **Tragediei americane**. „Ca și gîndirea, filmul folosea cîteodată imagini” vizuale”. Cu sunet. Sincronizate sau asincrone. Apoi ca niște zgomete. Informe. Sau în imagini sonore. Cu sunete obiectiv figurative. Apoi, brusc, în cuvinte precis formulate de intelect, la fel de „intelectuale” și fără pasiune ca și cuvintele recitate. Cu ecranul în întregime negru, torent vizual fără imagini. Apoi în fraze pătimașe și frînte. Numai substantive sau numai verbe. Apoi interjecții. Cu zig-zag-ul formelor fără intenție, învîlmășindu-se sincronizat cu ele. Apoi o fugă de imagini desfășurate într-o desăvîrșită tăcere. Amestecate apoi într-o polifonie sonoră. Apoi într-o polifonie vizuală. Apoi amîndouă în același timp! Interpolate între cursul exterior al acțiunii, mai târziu, elementelor acțiunii exterioare, interpolîndu-se monologului interior...”

Cînd parcurgi astăzi aceste rînduri, ai sentimentul că urmărești imagini din filmul lui Alain Resnais **Anul trecut la Marienbad**. Care avea să fie realizat abia treizeci de ani mai târziu!

„Ce pasionant!” — scrie Eisenstein



„Eu nu fac un cinema al ochiului ci un cinema al pumnului” spunea autorul Crucișătorului Potemkin

și parcă îi și auzi suspinul. Ce cîmp deschis meditației, invenției creatoare. Și cit de evident apărea adevărul că materialul real al filmului sonor nu dialogul e, ci în mod natural, monologul...” Și din nou... și din nou, refrenul amar al lucrului ireversibil pierdut:

„Cît de pasionant, ce superbe secvențe cuprindea decupajul!”

Întreg acest articol-recviem răsună ca un bocet, ca un neputincios hohot de plîns al artistului fermecat de strălucirea filmului său fără a-i putea face și pe ceilalți s-o vadă, care nu-și poate exterioriza imaginea ce crește în el, sfîșindu-l.

Scriitorul intervine

Din punctul lor de vedere magnatii „Paramount”-ului aveau dreptate, un film cu o asemenea temă și cu un asemenea mod de expresie nu-și avea locul în Hollywood-ul rutinier de la începutul erei sunetului.

Pentru a-și realiza proiectul de care era leqat nu sentimental, ci financiar,

nabil, lipsit de implicații incomode. În 1932, pe cînd se afla în Mexic, Eisenstein primea următoarele rînduri din partea lui Theodor Dreiser:

„Nu-ți poți închipui cît m-a întristat refuzul celor de la „Paramount” care nu te-au lăsat să-ți realizezi filmul. Sînt convins că nimeni n-ar putea să-l facă mai bine decît dumneata, și punctul lor de vedere, mercantil, de un practicisim atît de obtuz, care i-a făcut să arunce la coș un proiect atît de original, m-a scos din fire.

După cum știi am făcut tot ce am putut ca să împiedic realizarea filmului în actuala formulă.”

Într-adevăr, ieșind din cuibul său new-yorkez, Dreiser și-a fluturat coama-i leonină prin sălile tribunalelor. În memoriile sale, von Sternberg evocă astfel momentul:

„Coborîse din avion la Hollywood ca un vultur. Întîlnindu-l, i-am cerut să-mi explice de ce se opunea. El a scos imediat din buzunar o copie a scenariului pe care-l redactasem cu colaborarea lui Samuel Hoffenstein și cu un deget acuzator îmi arată un paragraf: „Asta nu-i în spiritul cărții!” I-am așezat numaidecît, sub ochi, pasajul din carte corespunzător manuscrisului...” Fără să vrea, mestegăsarul de filme își denunță îngustimea de vederi. El se lasă ghidat de „pasajele” cărții, nu de spiritul ei. Iată și de ce filmul său ilustrativ a trecut neobservat de public, fără să lase vreo urmă în memoria istoriei cinematografului. Iar zece ani mai tîrziu, cînd George Stevens realiza un remake intitulat **Un loc sub soare**, — mare succes al lui Liz Taylor — studioul avea grijă să precizeze, din capul locului, adică din generic, că filmul reprezintă o adaptare a piesei inspirate de romanul lui Theodor Dreiser. Asta ca să-și poată permite toate libertățile în raport cu spiritul atît de „periculos” al cărții.

Iar Eisenstein? Eisenstein trebuia să se resemneze, așa cum au făcut-o mereu și pretutindeni marii creatori ai cinematografului în războiul lor cu producătorii obtuși și venali. Așa se face că opera care vibrase în el „pasionant”, în „secvențe superbe”, a dispărut în neființă odată cu el, neștiută, lăsînd istoriei cinematografului numai amintirea unei capodopere care... era să fie!

T. CARANFIL

Marele maestru al filmului mut a păstrat și în filmul vorbit forța de expresie a imaginii: Ivan cel Groaznic



SALOON

retrospectivă lucidă

„Justițiarul vestului” —
sînt printre eroii populari
ai filmului

Viața zbuciumată, întâmplările nefericite și răzbunarea Seriei B

De la faimosul „Salon Indian” al cafenelei pariziene de pe Boulevard des Capucines, unde abia aveau loc câteva rînduri de scaune, la barăcele de circ, care erau ceva mai încăpătoare, apoi la primele săli, deloc arătoase, special destinate proiecțiilor cinematografice și botezate în gluma „*nickel-odeons*”, pentru că intrarea era doar cinci cenți (un „*nickel*”), și pînă la „palace”-urile de un lux orbitor, unde cu cinci cenți nu puteai cumpăra nici măcar un program — este un drum lung și întortochiat, despre „habitudinile” unde s-a născut și treptat a prins să meargă copăcel pe picioare „*homo cinematographicus*”, putîndu-se scrie cu folos un întreg studiu. Și, pe măsură ce se făcea mai măricel, căpăta un apetit tot mai vorace, pe care nu-l puteau pîtoli nici „pilulele” lui Edison sau ale fraților Lumière, nici „tabletele” ceva mai consistente ale lui Méliès, nici filmele de două bobine („*two-reels*”) ale lui Mack Sennet, nici chiar lung metrajele („*long features*”), care aveau să impună ca durată standard de proiecție circa o oră și jumătate. Și atunci a apărut ideea salvatoare: programul dublu („*double feature*”). Dacă orice bai care se respectă avea, nu-i așa, „două muzici, două”, de ce să nu aibă

O istorie care
începe
nu de la prima,
ci de la a doua
literă
a alfabetului

și săliile de cinematografe, care în scurtă vreme au ajuns locurile de amuzament popular cele mai căutate, „două filme, două”?

O progenitură
a anilor
„marii crize”

Cele „două filme, două” erau aproape lung metraje și programul dublu era astfel alcătuit încît un film cu capete de aîș răsunătoare (distribuție, regie s.a.) să fie cuplat cu unul pe al cărui generic figurau nume mai mo-

deste. Procedul a cunoscut cu des-deosebire o răspîndire rapidă în America anilor marii crize (1929—1933). Pe de o parte cinematograful era forma cea mai ieftină și mai accesibilă de distracție, dar și de distragere de la realitățile apăsătoare ale vieții cotidiene, creînd posibilitatea unei evaziuni temporare într-o lume unde nu erau nici crahuri financiare, nici fabrici cu porțile închise, nici cozi de șomeri în fața „supelor populare”; pe de altă parte, oricît de redus ar fi fost, prețul unui bilet de intrare reprezenta, totuși, în acele condiții de restriște, un sacrificiu pentru spectatorul de rînd și acesta pretindea să i se ofere mai mult pentru suma plătită. Și „uzina de vise” a trebuit să țină seama de ceea ce revendica publicul, avînd tot interesul ca săliile să fie cît mai pline. Mai ales pentru că — se cuvine neapărat reamintit — pe acea vreme marile studiouri americane, așa numitele „majors” (Metro Goldwyn Mayer, 20th Century Fox, Warner, R.K.O., Paramount) controlau și vaste rețele de săli de cinematografe (de altfel, nu puține din marile figuri ale Hollywoodului, cum ar fi Fox, Zukor, frații Warner și-au început cariera ca proprietari de „*nickel-odeons*”). Or, în împrejurările cererii mereu sporite a publicului,

aceste studiouri, pe lângă filmele de categorie (sau serie) A, avind ca vedete pe Clark Gable, Spencer Tracy ori Greta Garbo și realizate de regizorii cei mai de vază, au trecut la turnarea pe scară largă a unor filme de categorie (sau serie) B, cu staruri de mină a doua și în regia unor cinești de plan secund. Iar programul dublu al sălilor pe care le controlau era astfel întocmit încît un film de serie A, căruia i se mai spunea și filmul principal („main feature”) să fie însoțit de un film de serie B („second feature”).

Fără îndoială, existau și studiouri de mai mică importanță, așa numitele „minor majors” (?), cum era cazul cu Universal și Columbia, ca să nu mai vorbim de înghetările mai obscure

(cele cărora li se datorează discriminarea... alfabetică) și-au pierdut brusc interesul, cum se va vedea mai departe, de a realiza filme de serie B, lăsându-le, astfel, exclusiv pe seama rivalilor lor mai mici. În al doilea rînd, pentru că bugetul de timp al omului modern nu-i îngăduie să-și petreacă trei-patru ore la „două filme plus completare” (așa cum era cazul și la cinematografele noastre de cartier din perioada interbelică), mai ales cînd televizorul sau, azi, videocasetofonul îi pot oferi posibilitatea unei vizionări mult mai comode. Programele duble sînt astăzi mai peste tot în lume o amintire, dar ceea ce se înțelegea prin pelicule de serie B a rămas, chiar dacă astăzi acestea au suferit unele schimbări (mai mult sau mai puțin importante) și au primit alte denumiri.

„Raftul al doilea” e cel mai aglomerat

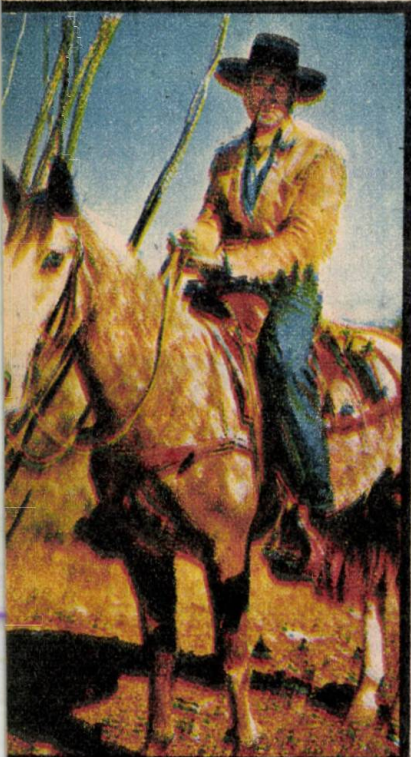
Care și cite au fost, așadar, filmele de serie B, „clasice” incluzîndu-le, aci, evident, și pe cele produse de studiourile din esalonul al doilea sau chiar al treilea? Se poate spune, fără teamă de a greși, că seria B a predominat cantitativ, că de fapt ea a alcătuit grosul producției cinematografice interbelice, în primul rînd al celei de peste ocean, termenul însuși fiind de origine americană, deși fenomenul ca atare este departe de a se circumscrie doar unei anumite arii geografice. În fond, ce sînt majoritatea westernurilor, desigur cu excepția celor create de geniul unui John Ford sau Howard Hawks sau al altor cîțiva, decît filme de serie B sau asimilate acestora? Dar majoritatea (tot cu excepțiile de rigoare) a filmelor SF? Dar filmele polițiste și cele cu gangsteri și așa numitele „thrillers” or „films noirs”, ca să nu mai amintim de cele de groază? Sau cele cu eroi mitologici (pe care italienii le numesc, în deridare „peplum”)? Dar filmele cu Tarzan și cu alți eroi ai junglei? Dar filmele cu subiecte din lumea sportului și cele avind ca eroi animale (cîinele Rin Tin Tin, cățelușa Lassie s.a.), sau cele care mizează pe erotismul facil? Și lista este departe, foarte departe, de a fi completă. Așa cum în literatură există, din belșug, și opere de „raftul doi”, care nu pot fi ignorate, și în cinematografie au existat și vor continua să existe pelicule de care nu se poate face abstracție, chiar dacă pe rafturile marelui filmotecii universale, unde sînt păstrate, cîuile metalice nu ocupă un loc prea în față. Prezența lor însă poate fi constatată cu mult înainte ca denumirea serie B să fi fost inventată. Dacă ne gîndim bine, ce erau primele filme „artistice” prezentate în barăci sau în „nickelodeons” decît (mini)producții de serie B, „avant la lettre”, abia cu **Nașterea unei națiuni** cea de-a șaptea artă intrind cu adevărat în drepturile sale. Se poate, așadar, spune că, paradoxal, cinematograful a început nu de la A, ci de la... B!

În comparație cu filmele de serie A, care puteau fi considerate „unicate”, cele de serie B erau, dacă se poate spune așa, rezultat al „producției de serie”. Dar nu producția de serie este oare cea care predomină în orice industrie, fie ea chiar și de vise? Și totuși mai pentru că erau produse de serie,

de multe ori în filmele de categorie B se regăseau aceiași eroi, preluați de la o peliculă la alta, ceea ce, din punct de vedere economic, prezenta certe avantaje: scenarii care, cu mici variații, erau aceleași, desfășurîndu-se după o schemă bine stabilită; decoruri și recuzită practic neschimbate; interpreți care nu trebuiau să-și bată capul cu compunerea unor noi roluri s.a. Cu alte cuvinte, multe, foarte multe, filme de serie B alcătuiau „serii” întregi, care, orice s-ar zice, își au locul lor bine definit în istoria celei de-a șaptea arte. O bună parte erau axate în jurul isprăvilor unor aparători ai legii, unor detectivi infailibili, unor ireductibili adversari ai lumii interlope, ai răufăcătorilor, criminalilor și infractorilor de toate soiurile. Să ne amintim de **Sherlock Holmes** (căruia i-a dat viață cu admirabilă minuție Basil Rathbone), de **Sfințul** (interpretat cu eleganță de Louis Hayward și George Sanders, pînă ce, mult mai tîrziu, rolul a fost preluat pentru televiziune de Roger Moore) ori de **Bulldog Drummond** (căruia i-a împrumutat trasăturile sale un actor, din păcate astăzi aproape uitat, John Howard), de detectivul japonez **Mr Moto** (reputatul Peter Lorre, inegalabilul interpret al capodoperei lui Lang

**Știați că multe
filme
de acum 50 de
ani
sînt considerate
„cult-movies”
adică
„filme-fetiș”?**

M. Un oraș își caută ucigașul) sau de cel de origine chineză **Charlie Chan** (Warner Oland), ca să nu mai vorbim de celebrul cuplu **Nick și Nora Charles** (William Powell și Myrna Loy), filmele din seria **Omul umbră** (**Thin Man**), depășind, de altfel, condiția îngrătită simbolizată de indicativul B și accedînd cu succes la statutul primei litere a alfabetului. Toți acești eroi ale căror aventuri se succedau în serie pe ecrane, cu decenii în urmă, sînt precursorii lui **James Bond** de astăzi (și a emulilor săi, gen **Omul nostru Flint**), cu remarcă, însă, că din punct de vedere al mijloacelor tehnice folosite (puzderie de efecte speciale de mare spectaculozitate), filmele cu veșnic biruitorul Agent 007 nu mai pot fi socotite ca de serie B, deși evident, sub raportul calității artistice nu se ridică cîtuși de puțin deasupra acestui nivel. Multe producții cinematografice „inseriate” își propuneau să înfățișeze cavalcadele triumfătoare ale unor justițiar ai Vestului, cum erau **Hopalong Cassidy** (ale cărui trasături s-au identificat pentru totdeauna în imaginația spectatorilor de



Cine nu și-a încercat puterile în rolul de cow boy?
(Gary Cooper)

(Republic, de pilda), care, nedispunînd de mijloacele marilor studiouri, se mulțumeau cu turnarea unor pelicule mai puțin pretentioase, ce nu se deosebeau cu nimic de cele de serie B și erau numite, mai pudic, „co-feature”, fiind destinate fie să completeze programele duble ale sălilor controlate de „majors”, fie să ruleze de sine stătător în acele săli rămase în afara controlului acestora.

Între timp, moda programelor duble, care a fost adoptată în multe alte țări, menținîndu-se ani îndelungați și după dispariția împrejurărilor concrete ce i-au dat naștere, a devenit, desigur, caducă din diverse motive. Mai întîi, pentru că marile studiouri

odinioara cu cele ale lui William Boyd, un excelent actor de serie B) ori **Cisco Kid** (interpretat succesiv de cunoscutii Warner Baxter și Cesar Romero și, în fine, de mai puțin cunoscutul Duncan Renaldo, despre care va fi vorba ceva mai încolo); și să nu uităm că, înainte de a deveni un star de prima mărime, John Wayne, fără de care istoria westernului nici nu ar putea fi concepută, a figurat în genericul a zece de filme de serie B.

De la Frankenstein și Dracula la Dr. Kildare

Deosebit de prolifică au fost „seriile” cu monștrii gen **Frankenstein** și **Dracula** (imortalizați sub trăsăturile lui Boris Karloff și respectiv Bela Lugosi), ori cu alte spirite malefice (**Dr. Fu Manchu**); comedii cu fantome (cinefilii mai vîrstnici își amintesc, desigur, de năstrușnicul **Mr. Topper**, interpretat cu un haz irezistibil de Roland Young, și el astăzi aproape uitat, ca atîția alții din actorii de serie B); comedii domestice, ciclul cel mai popular fiind, fără îndoială, cel al **Familiei Judecătorului Hardy**, care l-a lansat pe firmament pe Mickey Rooney, fiind, totodată, o trambulină spre celebritate pentru o pleoră de tinere starlete, de la Judy Garland și Lana Turner la Esther Williams și Kathryn Grayson; scurt ori mediu metrajele cu copii poznași (**Our Gang, Banda veselă**, micii interpreți anonimi fiind fiecare, în felul lui, un actor desăvîrșit), sau lung metrajele cu delincvenți juvenili (**The Dead End Kids, Copiii străzii**); peliculele, mult gustate, cu doctori altruști, devotați trup și suflet nobilei lor chemări: **Dr. Christian** (Jean Hersholt), **Dr. Gillespie** (Lionel Barrymore, decanul „familiei regale” a Hollywood-ului, din care mai făceau parte fratele său John și sora sa Ethel, actorul de imens talent care, în ultima parte a vieții, paralizat, juca într-un cărucior de invalid, nedispunînd nici roluri de serie B), și poate cel mai faimos dintre toți **Dr. Kildare** (suavul Lew Ayres, relevat publicului în capodopera care s-a numit **Nimic nou pe frontul de vest**).

Evident, nu toate producțiile de serie B erau neapărat „serializate”. În schimb, erau serializate sau standardizate genurile, rolurile, maniera de interpretare: eroii puteau fi alții, de la film la film, dar subiectele se asemanau mult între ele, iar interpreții nu aveau altceva de făcut decît să repete aceeași partitură. Așa este cazul comediei fără pretenții, „de salon”, cum ar fi cele interpretate de Fred Mac Murray ori Joan Blondell, al peliculelor zise de „scandal” ale lui Mae West (care, în comparație cu ceea ce i se oferă astăzi uneori spectatorului, apar ca niște nevinovate povești pentru uzul domnișoarelor de pension), al fanteziilor muzical-coregrafice ale lui Eddie Cantor, Bob Hope, Bing Crosby, Dorothy Lamour etc.

În afară de interpreți, filme de serie B, „serializate” ori nu, își aveau și regizorii lor „en titre”, printre cei mai cunoscuți numărîndu-se Tod Browning (**Dracula**), James Whale (**Frankenstein**), mulți producători fiind, la rîndul lor, profilați în exclusivitate pe acest gen. Exemplul cel mai notabil este cel al lui Val Lewton, a cărui fi-

mografie numără unele „piese” (**Cat People, Oamenii pisică, The Body Snatcher, Hoțul de trupuri** ș.a.), considerate astăzi „clasice” în felul lor. Citate se cuvin și numele lui Merian Cooper și Ernest B. Shoedsack, care au produs și regizat o altă peliculă „clasică” a seriei B, **King Kong** (interpretată de doi actori tipici pentru filmele de această categorie, Fay Wray și Bruce Cabot), periodic reluată și astăzi în cinematocile din întreaga lume.

De altfel, multe filme din seria B își au admiratorii lor fanatici, care și în prezent, la patruzeci ori cincizeci de ani, dacă nu mai mult de la turnare, nu scapă ocazia de a le (re)vedea, fie la cinematecă, fie la televiziune. Sint așa numitele „cult-movies”, peli-

sei au fost prevazute mai întîi Ann Sheridan, iar mai apoi Heddy Lamarr (întruchipări perfecte ale „glamour”-ului hollywoodian, dar atît și nimic mai mult). O succesiune de întîmplări a făcut ca distribuția să fie modificată și, neîndoios, aceasta a jucat rolul hotărîtor în succesul imens al filmului, cel mai cerut și mai des reluat deopotrivă la cinemateci și la televiziune.

„Specialitatea casei” (Republic): serialele

Pe lîngă peliculele cu durată obișnuită, grupate sau nu în „serii”, un al doilea mare filon de alimentare a „B”-ului l-au constituit — se putea



Înotătoarele-vedete și marinarii-dansatori au trecut prin multe filme de box office (Esther Williams în **Balul sirenelor**)

le-fetis devenite un fel de obiect de venerație pentru fani, pentru pasionații ecranului și poate cazul cel mai faimos este cel al filmului **Casa-blanca**, care, prin subiect, atmosfera, accentele melodramatice, are multe din trăsăturile tipice ale unei producții din această serie. Nota „discordantă”, dacă se poate spune așa, o reprezintă, desigur, interpretarea de o calitate excepțională (Humphrey Bogart și Ingrid Bergman), dar nu trebuie uitat că inițial rolul lui Rick trebuia încredințat lui Ronald Reagan, a cărui filmografie include doar pelicule de serie B (o recunoaște deschis chiar cel în cauză), iar pentru rolul li-

altfel? — serialele. În limbajul studiourilor se făcea o distincție netă între „serii” și „seriale”. Seria („series”) denumea ciclurile de filme, cu aceiași eroi, constituite în unități sau episoade de sine stătătoare, fără continuitate; serialele („serials”) erau, în schimb, filmele cu acțiune continuă, împărțite în episoade (la noi li se spune serii) numai din motive de lungime. Astăzi, datorită mai ales televiziunii, care a preluat din mers ambele genuri, s-a ajuns la o inversare între cei doi termeni, „series” denumind povestirile cu o înlanțuire strînsă a acțiunii, ca, de pildă, **A Woman of Substance** (prezentată la televiziune).



Ce succes de public a fost și rămîne Viața particulară a lui Sherlock Holmes! (Cu Christopher Lee, Mollie Maureen și Robert Stephens)

noastră sub titlul **Prețul succesului**, iar „serial” dramatizările alcătuite din unități separate, așa cum a fost cazul cu **Mannix**, ori avînd o legătură aproape imperceptibilă între diferitele episoade, astfel încît pot fi urmărite și „pe sărite” (**Dallas**). La noi cel de-al doilea termen a devenit precumpănitor: serial este și **Mannix** (sau **Colombo** sau **Incoruptibilii**) cu episoade distincte și independente, serial se cheamă și **Forsythe Saga**, cu un fir continuu al acțiunii (în acest din urmă caz fiind de preferat, pentru evitarea confuziei, termenul de roman-foileton). Atunci cînd este vorba de marele ecran, distincția se cere însă neapărat avută în vedere, inclusiv din motive de cronologie. Într-adevăr, ciclurile (seriile) de filme, cu subiecte independente, dar cu aceleași personaje, iau naștere, în general, o dată cu seria B, deci cu o jumătate de secol în urmă; seriile propriu zise datează încă de pe la începutul secolului, **Pericolele Paulinei**, prototipul tuturor peliculelor de acest gen fiind realizat în 1914. De-a lungul întregii epoci a „Marelui mut”, seriile au cunoscut o extraordinară popularitate, pentru ca, o dată cu apariția sonorului, să treacă printr-o temporară eclipsă. Dar nu mult după aceea ele cunosc, din nou, o mare vogă devenind un vehicul ideal pentru producția de serie B.

Populate de justițieri neînfricați, de cowboys îndemnatici, de exploratori curajoși ai spațiului cosmic, ori de răufăcători diabolici, savanți demenți care visau să distrugă lumea, gangsteri plini de cruzime, seriile, ca fenomen tipic al cinematografiei de peste ocean, erau constituite din cincisprezece sau douăzeci de „capitole” (**Chapters**) cu durată medie de douăzeci de minute fiecare. Prezentate pentru localnici separat, unul pe săptămînă, în săli de obicei specializate (istoria celei de-a șaptea arte a

Moda ca argument al atmosferei hollywoodiene



reținut numele celebrului „**Serial Theater**” din New York), dar grupate în două mari părți („seria I” și „seria II”), atunci cînd mergeau la export, seriile aveau titluri din cele mai rașunătoare: **Călărețul singuratic**, **Zorro**, **Misteriosul doctor Satan**, **Monstrul invizibil**, **Flash Gordon**, **Călăreții din Valea Morții**, **Misterele Junglei**, **Ultima frontieră**, **Agentul X-9**, **Orașul dispărut...** Cele două „minor majors”, **Universal** și **Columbia**, au dat la iveală un număr important de seriile, cîteva dintre ele, cum ar fi **Flash Gordon's Trip to Mars** (**Călătoria lui Flash Gordon spre planeta Marte**), **Superman**, **Batman** numărîndu-se printre reușitele genului.

Dar seriile au fost, în primul rînd, „specialitatea” unei case de filme, astăzi disparută, **Republic**, care din lipsă de mijloace tehnice și financiare corespunzătoare nu s-a hazardat în întreprinderi mai pretentioase. Dar chiar dacă mijloacele erau modeste, nimeni nu poate nega profesionalitatea cu care erau realizate peliculele studiourilor **Republic** și fără îndoială meritul aparține fondatorului lor, Herbert G. Yates, a cărui competență îl situează printre figurile importante ale industriei cinematografice americane. Studiourile **Republic** au luat ființă în 1936, prin fuziunea a trei studiouri mai mici (**Mascot**, **Monogram** și **Liberty**) și poate cel mai cunoscut și mai popular dintre seriile care au ieșit de pe porțile lor a fost **The Lone Ranger**, **Călărețul singuratic** (1938), care, la vremea respectivă, a rulat și pe ecranele noastre, sub titlul **Omul cu mască**, **Mascatul** (generațiile mai noi de spectatori aputut vedea, nu de mult, un remake reușit).

Fără îndoială, de mare ajutor în reputația de profesionalism de care s-a bucurat **Republic** a fost experiența acumulată de-a lungul existenței sale independente de minicasa de filme **Mascot**, a cărei filmografie include

Shadow of the Eagle, Umbra vulturului (1932), **The Hurricane Express** (1932) și **The Three Musketeers, Cei trei mușchetari** (1933), toate avînd ca protagonist pe... John Wayne. Dar nu acesta a fost, totuși, cel mai popular dintre interpreții serialelor, ci Larry „Buster” Crabbe, un fost campion olimpic de înot (ca și Johnny Weissmuller), care a dat naștere unei nesfîrșite cohorte de eroi, de la Flash Gordon la Buck Rogers și Tarzan: dacă Pearl White, cea din **Pericolele Paulinei** a fost „regina” neincoronată a serialelor mute, Crabbe a fost, la rîndul său, „suveranul” necontestat al celor sonore. Alături de el, întîlnim pe genericul serialelor nume ca Tom Mix, Lee Powell (care și-a împărțit cu Robert Livingston rolul **Mascatului**, de-a lungul mai multor seriale), Herman Brix (un altul din nenumărații Tarzani, nimeni neputîndu-l însă înțrece pe Johnny Weissmuller), Grant Withers (**Jungle Jim**), John Carroll și Clayton Morre (**Zorro**), Ralph Byrd (**Dick Tracy**), Kirk Alyn (**Superman**) și multe, multe altele. Pentru un motiv special, merită să fie amintit și Duncan Renaldo, chiar dacă în seriale nu a avut niciodată rolul principal, mulțumindu-se să fie ajutorul de nădejde al protagoniștilor, prietenul lor cel mai credincios. Or, acest actor care se făcuse remarcat încă în 1931, tot într-un rol secundar, într-un film de junglă de mare popularitate, **Trader Horn, Negustorul Horn**, este, lucru mai puțin știut, originar de pe meleagurile noastre, ca și alți actori (Edward G. Robinson, Johnny Weissmuller, Bela Lugosi), ori cinești (Jean Negulesco), ai Hollywood-ului din trecutul nu prea îndepărtat. De meserie pictor, ca și compatriotul său Jean Negulesco, și-a încercat mai întîi, ca și acesta, norocul în regie, dar fara succes, a avut apoi o carieră onestă, în roluri secundare, în filme de serie B, pentru ca, într-un târziu, să ajungă să-și vadă visul cu ochii: acela de a ocupa, în fine, un loc propriu în lumea mitologică a eroilor de pe pînza dreptunghiulară, preluînd de la Cezar Romero rolul lui **Cisco Kid** (1945—1950) din ciclul cu același nume.

Printre personajele negative, cei pe care „îți plăcea la nebunie să-i urăști” cum sunau reclamele vremii, cele mai reușite creații aparțin lui Charles Middleton (neîndurătorul Ming, adversarul ireductibil al lui Flash Gordon), Bela Lugosi (fără a reedita însă performanța din **Dracula**) și Eduardo Ciannelli (**Misteriosul doctor Satan**). În ce privește interpretele foarte adesea poate fi întîlnit numele actriței Vera „Hubra” Ralston, în viața de toate zilele soția lui Yates, patronul casei **Republic**.

„Șocul” televiziunii

Ascensiunea aparent irezistibilă a filmelor de serie B avea să fie brusc oprită, ca urmare a două lovituri succesive, cu efecte devastatoare. Mai întîi a fost decizia din 1948 a Curții Supreme americane, prin care, în baza legii anti-trust, marile studiouri au fost obligate să vîdă rețelele de cinematografe pe care le posedau. Nemaifiind interesate în aceeași măsură ca înainte să acopere ele în întregime programul dublu, adică să



Povestea ca povestea, dar mai ales cuplurile încep să facă box office! Ryan O'Neal și Ali McGraw în *Love story*, Roger Moore și toate partenerile lui gen Britt Eckland în tot felul de „Sfinți”.



realizeze și filme de seria A și filme de seria B, studiourile în cauză au început să renunțe treptat, dar ferm, la turnarea acestora din urmă. Un timp foarte scurt au profitat de această situație studiourile profilate exclusiv pe filme de serie B, în primul rând **Republic**. Tendința de generalizare a procedeelor color, mult mai scumpe, le-a îngustat însă mult posibilitățile de acțiune. A venit apoi, o dată cu anii '50, a doua lovitură, ce avea să se dovedească fatală: televiziunea, care a preluat cu arme și bagaje și ciclurile (seriile) de filme cu același erou și seriilele propriu zise, cu o deplasare crescândă de accent, însă, dinspre fabulos, aventură și exotism, spre realismul factice al „operelor de săpun”, „soap operas”, gen **Dallas**. Nemaiputând suporta costul peliculei color și mai ales nemaiputând face față concurenței zdrobitoare a televiziunii, studiourile **Republic**, ultima redută a seriei B, au trebuit, pe la mijlocul anilor '50, să-și închidă porțile; mai mult, pentru ca umilința să fie totală, s-au plecat în fața „Invingătorului” punându-i la dispoziție experiența și facilitățile lor. Epoca de glorie a seriei B lua astfel sfârșit...

Omul care a inventat „stilul zgirceaniei”

...dar pentru a reinvia, aidoma pășei Phoenix, sub un alt nume: **low-budget films**, adică filme cu buget redus. Autorii acestui „miracol” sînt producătorii independenți, acei „film-makers” oameni de film, dornici să-și asigure și ei un loc sub soare (soarele generos al Californiei, atît de prielnic celei de-a șaptea arte), departe de tutela apăsătoare, sufocantă, a marilor studiouri. Prototipul lor este, neîndoios, Roger Corman. Regizorul-producător care pare el însuși desprins dintr-o veche peliculă de serie B, omul care a realizat nu mai puțin de 18 (optsprezece) filme în decurs de numai doi ani (între 1956 și 1958). Care și-a încercat puterile în toate genurile posibile și imaginabile ale planetei cinema. Care a fost „nașul” unor staruri de primă mărime, ca Jack Nicholson sau Robert DeNiro, ori al unor regizori străluciți, ca Francis Coppola, Martin Scorsese, Peter Bogdanovich (Coppola, de pildă, a debutat ca... sunetist în filmul lui Corman **Young Racers**, **Tinerii piloți** (1962), pe genericul căruia, ca masinist șef, figura numele lui Menahem Golan, astăzi unul din magnații de frunte ai Hollywood-ului, patron al studiourilor „**Cannon**” a căror ascensiune fulgurantă îngrijorează toate marile case de filme). În treacăt fie zis, despre toți aceștia, ca și despre mulți alții, înainte sau după ei, se poate afirma cu deplin temei, ca nu și-au început meseria de la A, ci de la... B.

Mai întîi ca regizor al unei case independente de filme „**American International Pictures**” (AIP), apoi ca patron al propriei sale case, Corman, astăzi un sexagenar cu înfățișarea incredibil de juvenilă, a făcut din putinătatea mijloacelor tehnice și financiare folosite și viteză incredibilă imprimată procesului de turnare un stil propriu de lucru, a pus bazele unei „estetici a parcimoniei” care nu încează să surprindă prin ingeniozitate



Vedete de renume ca Silvana Mangano acceptă să-și radă podoaba capilară

și îndrazneală. **The Little Shop of Horrors** (Atelierul groazel), film care i-a lansat (în 1960) pe Jack Nicholson (în rolul mai degrabă hilar al unui individ căruia durerile de dinți îi produc o ciudată stare de euforie, un fel de „Catindat” a posteriori), a fost isprăvit în numai... două zile, ceea ce reprezintă, desigur, un record absolut în materie. „Recunosc, spune el, am realizat filme în care mișună monștri, broscoi giganti, femei-viespe, creaturi de pe alte tărîmuri, fără a avea

însă o pasiune deosebită față de asemenea pelicule. Am acceptat turnarea unor povestiri de acest gen încredințat fiind că astfel voi învîța meserie”.

Și experiența i-a prins bine cînd, din proprie inițiativă, a trecut la ecranizarea unora din povestirile lui Edgar Allan Poe. **The House of Usher** (Prăbușirea casei Usher), prima peliculă din acest ciclu (1960), a avut un succes instantaneu, în ciuda scepticismului inițial al finanțatorilor. „Cum



Interpreții sint recrutați dintre cîntăreți la modă: Sting
în *Dune*

e posibil să prindă un asemenea film? Nu tu suspans, nu tu monștri" i-a reproșat unul din aceștia, dar Corman a știut să treacă peste astfel de obiecții și reacția publicului (un public mai elevat, nu cel obișnuit al filmelor de groază) i-a dat dreptate. Este adevărat, i-a ajutat și creația remarcabilă a lui Vincent Price, un maestru inegalabil al genului (publicul Cinematotecii noastre a avut prilejul să vadă *The Pit and the Pendulum*, *Puțul și pendulul*, o altă reușită a lui Cor-

man și a interpretului său favorit). Dar cel mai mare succes, Corman l-a înregistrat 1969, în calitate de producător, cu *Easy Rider*, care l-a consacrat definitiv pe Jack Nicholson și care s-a bucurat de un succes mondial, numărîndu-se astăzi printre acele „cult movies” amintite mai sus. În 1971, după ce a terminat un film dedicat figurilor legendare ale aviației din primul război mondial (*Von Richthofen și Brown*), a decis să părăsească locul din spatele camerei de

luat vederi și să treacă la supervizarea producțiilor altor regizori, în cadrul propriilor sale studiouri „New World”, proaspăt create. Dar „stilul parcimoniei”, sau al „zgîrceniei”, care i-a adus renumele, nu l-a abandonat, dimpotrivă, l-a însușit tuturor filmelor realizate sub girul acestor studiouri. O excepție o constituie *Battle Beyond the Stars* (*Bătălia de dincolo de stele*), transpunere în spațiul cosmic a motivului din „*Cel șapte samurai*”, cu un buget mai substanțial, dar infinit mai redus, totuși, decît cel al superproducțiilor de tipul *Războiului stelelor*. Demonul neastîmpărului nu-i dă însă pace și Corman, devenit între timp o figură mitică pentru cinefilii pasionați (dar nu numai pentru aceștia, „fenomenul Corman” sau „efectul Corman” formînd obiectul unor studii serioase de specialitate), și-a anunțat intenția de a trece din nou la pupitrul regizoral, drept care a înființat o nouă

Astăzi
categorisirea
în A și B
este depășită,
valoarea unei
pelicule
fiind adesea
invers
proporțională
cu costul ei.

micăsa de filme, *Concorde*. Ce surprize le mai rezervă admiratorilor săi e greu de prevăzut.

Ca și în fotbal,
în cinema se poate
trece de la B
în A (și invers)

Oricum ar fi, formula Corman l-a făcut numeroși prozești, alături de creatorul ei afirmîndu-se alți producători independenți, ca Sean Cunningham (Ciclul *Friday 13*, *Vinerea neagră*, a și ajuns la cifra IV), Edward Montoro (a cărui casă *Film Ventures* s-a specializat în artele marțiale și imobilele bintuite de fantome), Gregory Clark (care și-a profilat studiourile proprii, *World Amusement Corporation*, pe... satanism și filme S.F.). Din păcate, o bună parte din acești epigoni, care evită cu grijă să folosească termenul de serie B cînd se referă la propriile producții, au luat de la mentorul lor, măturîndu-l sau nu, tocmai ceea ce era mai neinspirat, mai șubred și mai „ieftin”, peliculele lor fiind cu mult sub nivelul vechilor filme de serie B. Ele își merită intru-totul etichetele de „small features” (filme mărunte), „junk movies” (filme surogat) sau „exploitation films” (joc de cuvinte: filme comerciale, dar și filme care mizează pe exploatarea instinctelor irosnice).



Serialul impune cuplul, cuplul lansează serialul gen Dallas - Larry Hagman - „J.R.” și Linda Gray.

Avatarurile seriei B nu se opresc însă aici. Repudiate cu aproape trei decenii în urmă de marile studiouri a căror progenitură legitimă sînt, luate apoi sub oblăduirea unor „părinți” adoptivi, bine intenționați, cum este cazul lui Corman, sau denaturați, cum pot fi considerați pe bună dreptate imitatorii săi, pierzîndu-și pe drum și numele, filmele de serie B par a fi pe punctul de a-și lua pe neașteptate „revanșa”, în condițiile cînd marile studiouri încep să-și dea seama pe propria piele că producțiile cu bugete gigantice, pe care mizau pentru obținerea de profituri pe măsură, se dovedesc adesea nerentabile, dacă nu adevărate catastrofe financiare. Și atunci iată că sacrosanctele „majors”, care priveau pînă acum disprețuitor la producțiile cu buget redus, încep să devină mai „zgîrcite”, să se preocupe serios de economisirea fondurilor. Așa se face că o comedie, de altfel reușită și cu foarte bune performanțe la box office, *Airplane*, al studiourilor **Paramount**, a fost reali-

zată cu mai puțin chiar decît a cheltuit Corman pentru unele din proiectele sale mai ambițioase.

Schimbările de optică în ceea ce privește căile de obținere a rentabilității sînt însă doar un aspect. Și mai semnificative sînt mutațiile pe planul valorilor, unde s-a produs o adevărată răsturnare față de ceea ce era înainte. Filme care astăzi ar putea fi considerate de seria A (chiar dacă nici acest termen nu mai este folosit) din punct de vedere al costurilor, al regiei, al distribuției, așa cum este cazul cu peliculele lui Spielberg ori Lucas (*Făcile, Războiul stelelor*, în căutarea arcă pierdute), nu depășesc, sub nici un raport, nivelul valoric al producțiilor de serie B de altă dată. Și invers, opere cinematografice cu buget modest („low-cost”), la nivelul seriei B, fără „fast și montare”, fără „efecte speciale”, sã zicem admirabile comedii dulci-amare ale lui Woody Allen, ori recente filme cu subiecte din viața fermierilor americani, cîrespund calitativ, în modul cel mai categoric,

seriei A.

...Cu ani și ani în urmă, secvențele „răzbunării” erau urmărite cu sufletul la gură și zgomotos apreciate de publicul fidel seriei B. Astăzi, la o jumătate de secol distanță, după ce au trecut prin felurite metamorfoze, după ce au fost supuse la diferite alterări și schimonoseli, și nu au fost scutite de excese, ultragieri și tratamente abuzive, modestele filme de serie B se „răzbună” pe cei ce le-au adus pe lume și apoi le-au abandonat silnic. Se „răzbună” dovedind convingător, dacă mai era nevoie de asemenea dovezi, că filme bune, filme „mari” se pot face și cu cheltuieli mici. Un final demn, cu adevărat, de peliculele de odinioară, la care mulți dintre noi și-au făcut ucenicia de cinefili și căroră ursitoarele lumii de celuloid le-au hărăzit, ca semn distinctiv, cea de-a doua literă a alfabetului...

Romulus CĂPLESCU

Caseta mică răs-toarnă pe cea mare ?

DEFENDERS OF THE EARTH

in obiectiv

- Sold in 51 U.S. markets
- Over 75% of the U.S. cleared
- And sold in 34 countries worldwide

See us at **MIP** March 1985

An All-New Animated Action-Adventure Series From **King Features Entertainment and Marvel Productions**

TV-14 Parents Strongly Cautioned

TELEVISION AND HOME VIDEO RIGHTS AVAILABLE

La începutul anilor '80 lumea hollywoodiană era împărțită între teamă și speranță. Dilema era generată de iminenta lansare a videocasetelor în circuitul comercial. Mulți, poate chiar majoritatea producătorilor, vedeau în noul tip de mass media o amenințare și un pericol egale cu șocul televiziunii din anii '50 sau cu cel al radioului din anii '30, salturi tehnologice din pricina cărora producția de filme pentru marile ecrane scăzuse vertiginos. Cine putea da uitării faptul că, după un deceniu de ofensivă a micului ecran, numărul premierelor la cinematografe scăzuse de la 391 în 1951, la 154 în 1960? În anii ce au urmat, conflictul dintre micul și marele ecran a pendulat între bătălii și armistiții, sfârșind, așa cum se știe, cu o reciprocă acomodare, fără însă ca producția de filme să mai fi revenit în următoarele decenii la cota anului 1951. Ce se va întâmpla cu acest echilibru, cu această pace provizorie, când filmul la purtător se va afla la dispoziția oricui? — aceasta era întrebarea care mistuia Hollywoodul.

Box-office-ul infrint

Optimiștii salutau însă videocasetă ca pe un mijloc de capturare a unui public mult mai larg — practic de toate vîrstele și de toate gusturile — urmînd să impună, de la sine, o diversificare și mai mare a genurilor și a stilurilor filmului american.

În primii ani de comercializare a videocasetelor, optimiștii păreau să nu

fi avut cîștig de cauză. Pirateria de mare anvergură practică de la Londra la Hong Kong a adus mari daune studiourilor americane. Numai la Londra, de pildă, E.T. fusese văzut înainte de premieră, pe casete pirat, la domiciliu, de către un milion de spectatori! Dar iată, în ultimul an, minunea comercială s-a întîmplat: videocasetele, lansate acum de studiouri simultan cu premiera filmelor și difu-

Apariția videocasetei a creat oare un șoc similar apariției sonorului?

zate în tiraje de masă, au ajuns să asigure beneficii și mai mari decît cele obținute din rețeaua comercială. Un cunoscut analist al pieții americane, Martin Grove, declara cu cîteva luni în urmă: „Pentru prima dată în istoria industriei filmului, legea box-office-ului a fost infrîntă. Un film pe videocasetă poate depăși încasările din salile de cinema!“. Mai mult, un film care în săli este o cădere financiară, poate să-și recupereze costul de producție, ba cîteodată să aducă și un mic beneficiu, numai din distribuirea

video. Consecințele nu au întîrziat să apară. Promisiunea profitului asigurat a făcut să crească vertiginos numărul producătorilor americani independenți, și, o dată cu ei, al filmelor produse. Astfel în 1982, numărul de filme urcă la 330, în 1984 la 454, iar anul 1986 promite să se încheie cu aproape 500 de premiere! Așa ceva nu se mai întîmplase dinaintea celui de-al doilea război mondial. Pe plan financiar — fenomenul se traduce printr-o nouă sursă de investiție, căci — tot pentru prima dată în istoria businessului cinematografic — nu numai marile studiouri înregistrează o cotă la bursă, ci și micile companii independente, nu puțini acționari fiind dornici să investească în prezent în casele de producție cinematografică.

Dintre acestea trei se clasează acum pe primele locuri: Casa Aaron Spelling, producătorul popularelor seriale **Dynasty** (Dinastia), **Charlie's Angel** (Îngerii lui Charlie) și **The Love Boat** (Ambarcațiunea dragostei); „Mercury Entertainment“, companie înființată de Michael Douglas (fiul cunoscutului actor Kirk Douglas) împreună cu Michael Phillips, fost comentator din Wall Street. Douglas jr. se lansase ca producător mai de mult cu **Zbor deasupra unui cuib de cuci**. Debutul i-a fost facilitat chiar de tatăl său, care cumpărase dreptul de ecranizare a romanului cu același nume încă din anii '60, în intenția de a interpreta el rolul principal. Filmul nu s-a mai făcut atunci, dar, după 13 ani, în 1975, el a cedat proiectul fiului său. Cînd filmul lui Forman a obținut 5 premii Oscar, Michael Douglas jr. s-a

putut considera definitiv lansat ca producător (ceea ce i-a servit drept trambulină către actorie și regie). Michael Philips a avut un debut nu mai puțin răsunător ca producător, cu **The Sting** (Cacialmaua) interpretat de Paul Newman și Robert Redford. Cel dintâi film pe care Douglas jr. și Philips l-au realizat, ca asociați, a fost **Romancing the Stone** (Alerg după o comoară). Modelul fusese incontestabil cel al lui Spielberg experimentat

**Stupoare:
un milion
de spectatori
văd filmul
înainte
ca el
să iasă
pe piață!**

deja, cu succes, în **The Raiders of the Lost Arch** (Căutătorii arcăi pierdute). Filmul celor doi asociați exalta aventura pe urmele unor comori, imaginare sau nu, dar din timpuri și de pe meleaguri cit mai îndepărtate. Exotismul în acțiune. Producător, dar și protagonist, Michael Douglas jr. și-a asumat rolul aventurierului Jack Colton, luându-și-o ca parteneră pe Kathleen Turner intruchipind o scriitoare, Joan Wilder, a cărei imaginație este însă cu mult depășită de realitate. O realitate ce oglindește violența și nesiguranța existenței cotidiene de pe locurile lor de bastină, dar care este hiperbolizată fără complexe. Astăzi, pentru tinăra generație Jack și Joan, cei doi J.J., sînt tot atît de populari cît au fost odinioară Stan și Bran sau mai recent Bonnie și Clyde.

În sfîrșit, o a treia companie independentă cotoită la bursă este aceea a lui Ron Howard. El a debutat ca actor în 1969, portretizînd adolescenți dezorientați, incapabili să reziste tentațiilor vieții ușoare sau pur și simplu atrași de pierderea vremii într-o nici măcar dulce inconștiență (**American Graffiti** este cel mai cunoscut dintre aceste filme), dar în realitate Howard s-a orientat destul de bine, ajungînd acum să conducă „Imagine Films”, companie specializată tot în filme costeli, care îmbină umorul tipic comediilor anilor '70 cu dorul de aventură și un fior fantastic.

În vara 1986, piața filmului a înregistrat succesul noilor producători, în timp ce filme de avertisment ca **Pirații** lui Polanski, film ce a inaugurat festivalul de la Cannes, nu a reușit nici măcar să vîndă un milion de bilete. Tot așa, două dintre superproducțiile lui George Lucas — regizorul-producător trecut de la producțiile independente cu buget mic la producțiile mamut ale anilor '80 — au înregistrat mari căderi la public; ca de altfel și versiunea de basm-de-groază avînd



Regizorii lansați în anii '70 cu filme de buget redus, s-au relansat cu superproducții (*Templul blestemat* realizat de Steven Spielberg și produs de George Lucas)

ca eroi pe cunoscuții Muppets ieșită de pe afiș după numai cîteva săptămîni de la premieră. Stanley Sheinberg, președintele MCA, compania geamană a studioului Universal, explică acest paradox: „Independenții cîștigă teren pentru că ei știu să facă filme cu bani puțini, în timp ce costul unei producții la un mare studio a ajuns nemăsurat”. Pentru a aprecia mai exact o asemenea declarație să spunem că bugetul unui film mediu la un mare studio (o superproducție costă de două ori și jumătate mai mult) îl este suficient unui producător independent pentru a realiza trei filme. Cum declara o tinăra producătoare Carolyn Pfeiffer: „Ultima mea comedie **Cu mintea tulbură** a costat jumătate din onorariul ce i-a revenit lui Robert Redford ca să facă „o apariție” în **Despărțirea de Africa**”.

Întrebarea care se pune este: a atras creșterea numărului de filme produse și așteptata diversificare stilistică sau creșterea calității lor artistice?

Cine face astăzi film?

Răspunsul este, desigur, extrem de vast. Au apărut, firește, mai multe fil-

me-de-familie, mai multe filme care se adresează vîrstei a treia, mai multe filme sociale și, evident, cîteva capodopere. Dar imensa majoritate a producțiilor cinematografice americane din ultimii doi ani apare criticii drept o risipă de jucării costisitoare, destinate satisfacerii cerințelor unui public care, poate nu complet fără temei, este numit din ce în ce mai des în cronicile de specialitate „infantil”. Căci altfel cum să se explice succesul nemăsurat al altor filme, nu numai sub nivelul celor de serie B de pe vremuri, dar presupunînd cîteodată și o credulitate cu adevărat copilărească din partea spectatorilor. Totuși, în acest „infantilism”, putem descifra și o nevoie existențială de basm și aventură — sfîrșite cu happy end, — așa cum în viață se întîmplă din ce în ce mai rar. Tot așa cum, nu mai puțin, noile filme de aventuri frizează psihiopatia, deloc cinegetică în sine, dar în care, probabil, același spectator căruia îi place să se copilărească, regăsește exprimate în imagini, secretele și insolubilele sale angosto. Oricum stau lucrurile, infantile sau nu, succesul acestor filme nu poate fi analizat printr-un adjectiv sau altul, ci trebuie privit ca un fapt care explică, chiar

realitatea. Un exemplu este **Ghostbusters** (Distrugătorii de fantome). (Cit de departe sîntem de acel ironic și tandru **Topper și fantomele!**) Nici original, nici inteligent, nici spiritual, filmul lui Ivan Reitman (producătorul celui controversat **Animal House**, despre adolescenții americani fără căpății) — dovedește un singur lucru: că există astăzi în America un public, extrem de numeros, lipsit de pretenții. Ben Hecht — scenaristul de aur al Hollywoodului din anii '20-'40 — probabil că s-ar fi sinucis dacă ar fi văzut pe ce miini a încaput, în acest caz, cinematograful. Este intradecibilul uluitor ce fel de „limbă” se aude azi de pe ecran. Ca în majoritatea filmelor de serie americane din ultima vreme, și eroii lui Reitman — trei cercetători care se vād dați afară de la o universitate (pe bună dreptate, dealtfel, faptul pîrînd singura acțiune logică din tot filmul) deschid o agenție de „distrus fantome” — nu întrebuintează un lexic mai mare de 40—50 de cuvinte. Sîntem doar la un pas de exprimările onomatopoeice din benzile desenate, al căror stil filmul îl imprumută și în alte privințe. Genul, l-am putea numi comedie-de-groază (sensul e valabil și ad-litteram), iar actorii împreună cu întreaga echipă tehnică care compune și dirijează efectele speciale, vizuale și sonore, nu fac decît să pună în valoare adevăratele vedete ale filmului: fantomele. În film apar fantome de o „gamă” ne mai închipuită: ba un-abur discret gris închis, ba un monstrușor verde, ba o femeie-vampir aurie, ba un golem cu intenții bune (un fel de urmaș al lui King Kong), dar distrugător prin dimensiuni, căci oricît de delicat ar calca, strivește bulevarde, case, și mașini. În sfîrșit, nici o extravaganta și nici o absurditate nu sînt ocolite.

Ne aflăm undeva la hotarul între basm și benzi desenate, între Disneyland și filmul de groază. Oricît ar intenționa autorii să ne insenineze cu o poantă, două, oricît ar dori ei să ne sugereze că totul nu e decît imaginație de mucava, este limpede că ținta principală a acestui gen de filme (ca și **Gremlins** — **Spiridușii** un exemplar anterior produs chiar de celebrul Steven Spielberg) este să se-mene groaza, iar spectatorii să se

dar ambele procedee urmăresc tot evadarea din realitate.

„Nu vā e rusine să cheltuiți bani pe filme ce înjosesc spectatorii?”, a întrebāt o spectatoare londoneză pe Ivan Reitman după ce **Ghostbusters** fusese proiectat — ca o simplă curiozitate firește — nici mai mult nici mai puțin decît la „Festivalul filmului de la Londra” din 1984.

Experții în noul gen al comediei-de-groază afirmă că **Ghostbusters** este „mai bun” decît **Gremlins**. Chestiunea nu se pune însă, cred, în termeni estetici, ci în termeni sociologici. Psihoza pe care asemenea filme o pot dezlanțui, într-o metropolă, ca și într-o mică așezare, la sfîrșit de mileniu doi, indică, mai curînd, deruta în care trăiește omul într-o societate al cărei mers îi scapă cu desăvîrsire și în care se simte permanent și vital amenințat.

Și poate că diagnosticul potrivit îl pune David Robinson, bine-cunoscutul cronicar de la **The Times** cînd scria: „Asemenea filme demonstrează că lumea s-a familiarizat într-atît cu perspectiva catastrofelor sau a invaziilor ființelor extraterestre, încît spaima de pe ecran a ajuns doar o metaforă a nevrozelor timpului nostru”.

Adina DARIAN

Urmarea:
marile studiouri
trag astăzi
filmele
simultan
pe format
normal
și pe casete!

sîntă reconfortați cînd se întorc în propria lor realitate, oricare ar fi ea. Este, evident, o terapie asemenea celei urmărită prin comedii americane din anii marii depresiuni economice din 1929—1930. Atunci lumea era făcută să rîdă și să viseze în roz, acum publicul e adus cu sufletul la gură.

Jack și Joan, tot atît de celebri azi ca Bonnie și Clyde, ieri. (Michael Douglas și Kathleen Turner)



Un mare succes de casetă: Hitcher

HITCHER





Cine ar mai îndrăzni să spună care e frumos și care e urit? (Jean Paul Belmondo și Alain Delon în Borsalino)

Cînd monștrii sacri încep să piardă teren

Pe malurile Senei, cinematograful trăiește în ultima vreme, momente complicate. Statisticile indică pierderi însemnate de public, scade — an de an — numărul de filme produse, plătuirile cu trecut legendar trag obloanele. Și, ca un corolar, sonoritățile de „tocsin” ale numelor care adunau, odinioară, fanii în sălile obscure, încep să nu-și mai facă efectul...

Doriți un exemplu? Luați-l pe frumosul Alain Delon, mai ales de cînd s-a convertit în om de afaceri. Acum trei decenii, cînd își impusese prezența pe ecrane, sub îndrumarea unor regizori ca Yves Allégret și Luchino Visconti, René Clément și Michelangelo Antonioni, demonstra o largă paletă interpretativă de la întunecatul vîlstar al Ghepardului, la soldatul întors la vatră din Rocco și frații săi sau la agentul de bursă cu nervii întinși strună din Eclipsa.

Apoi, pe neașteptate, presa a vestit că actorul își fundase propria sa casă de filme, Adel. A devenit comanditar al scenariilor, a început să-și aleagă, singur, subiectele, regizorii și partenerii. Și, ca un făcut, deși genericele producțiilor Adel se deosebeau

unul de celălalt, personajul lui Delon s-a stereotipizat! În toate peliculele, același ins hăituit, fie el polițist sau delincent, tot singur și tot disperat, dotat cu oarece integritate într-o lume depravată. Din acest aluat, bine frământat cu acțiune și violență, tensiune și crime își dospea filmele. S-a calculat că în cele 60 de producții ale casei Adel, bietul Delon a sfîrșit mortal de 23 de ori...

Inițial, datorită popularității dobîndite în filmele sale de calitate, ca și acțiunii trepidante și a peliculelor, treaba a mers, publicul a fost drenat spre cinematografele care aveau în vitrină chipul seducător, împietrit și mohorit al actorului-producător. În ultimii ani, însă, enorma mașină pe care a reușit s-o înghebeze da serioase semne de oboseală. Trei bărbați de doborît, Pentru pielea unui copoi etc. au înregistrat o curbă din ce în ce mai scăzută a frecvenței în circuitele publice.

În fața acestei situații neprevăzute, Delon s-a grăbit să schimbe jocul, aruncînd pe masă cartea „cinematografului de calitate”, ceea ce nu era rău în sine. Publicul l-a revăzut pe

singuraticul gangster și pe îndrîjitul polițist, în rolul personajului proustian al baronului de Charlus, din O dragoste a lui Swann, îndrăzneția, dar din păcate, nu prea reușita tentativă a lui Volker Schlöndorff, de a ecraniza „În căutarea timpului pierdut”. Timp pierdut! După o scurtă vogă, publicul n-a onorat cu atenția sa ambițioasă ecranizare. O nouă tentativă de „contre-emploi” o înregistrează și cu filmul lui Bertrand Blier (fiul marelui actor francez Bernard Blier) Povestea noastră, pe care-l co-produce Durul „samurai” joacă aici un bărbat slab, sovăielnic care se agăță, neajutorat de fragila talie a lui Nathalie Baye, pentru a o scoate la capăt în viață. Pe scurt, un anti-erou, apatic și chiar urit, pentru care jurul premiilor „César” i-a oferit, anul trecut, statueta celei mai bune interpretări masculine. Dar, după această instabilă evadare, Delon se întoarce cu noul său film Cuvînt de copil, la genul și personajele preferate. Urmarea? Un nou insusces de critică însoțit de indiferența publicului. Patronul casei Adel e în derută...

Și nu e singurul „monstru sacru” al cinematografului francez în aceeași situație...

Un alt însingurat

Faimosul Bebel (cum îl alintă suporterii pe Jean-Paul Belmondo), fără a se fi aruncat în aventura producției, pare a pierde și el teren în anii din urmă. Cel care începuse ca o descoperire și o creație a „noului val”, interpretul pus în valoare de meșteri încercați ca De Sica și Carné, pare că a împietrit și el în ultimii ani în monotone partituri de aventurier.

În Asul așilor de Gerard Oury, producție devenită exemplu de divorț între critică și public, interpretează un antrenor de box în timpul Olimpiadei din 1936, de la Berlin. Personajul acționează în slujba unei cauze nobile, nimic de zis! Numai că peripețiile la care este expus sînt cu totul lipsite de veridicitate. Sărbători fericite de Georges Lautner, îl antrenează în același gen de avatură acrobatică, de astădată însă, în diapazon comic și cu un arsenal de cascade de iahturi și mașini de curse. Nici măcar Henri Verneuil, care a înscris peste 30 de titluri în filmografia sa, n-a reușit cu ultimul său film să-i ofere o partitură de substanță. Cît despre ultima sa premieră, a 68-a din carieră, Hold up, Bebel aproape că nu mai există, datorită măștii de clown pe care o poartă mai bine de jumătate din desfășurarea acțiunii. Deghizarea lui i-a pulverizat și expresivitatea și umorul inegalabil, așa încît o asemenea apariție nu-i satisfacă nici pe cinefili exigenți, nici mulțimile deprinse să-l urmărească farmecul său garvoco în aventurile și cascadele obișnuite.

Urmarea? Jean-Paul Belmondo ca și Alain Delon se simte din ce în ce mai însingurat — contemplîndu-și box-office-ul. Ceea ce nu se poate spune și despre alte capete de afiș masculine ale ecranului parizian ca Jean Louis Trintignant sau Michel Piccoli care, dacă nu au cunoscut popularitatea celor două vedete, au știut să-și păzească cu mai multă rigoare și luciditate opțiunile profesionale.

T. CARANFIL

cinerama

Vestitele „Cinci“...

Li se spune chiar „vestitele cinci” actrițe proeminente ale cetății filmului — trei dintre ele sînt prezente în fotografie pe care o publicăm: Jessica Lange, Goldie Hawn și Jane Fonda — cărora li se adaugă Sally Field și Barbra Streisand. Ce anume le face să fie atît de vestite și atît de asemănătoare, în ciuda deosebirilor de expresie și fizică și de caracter? O atitudine comună în fața filmului, a realizării lui. Toate cele cinci sînt, cum s-ar spune, o forță a naturii. „Ce s-ar fi făcut Redford în *Despărțirea de Africa* fără Meryl Streep? — se poate auzi în lumea feminină a filmului de

Trei din cele cinci: Jessica Lange, Goldie Hawn și Jane Fonda

Cine sînt
aceste staruri care
„nu vor
să mai joace
jocul“?

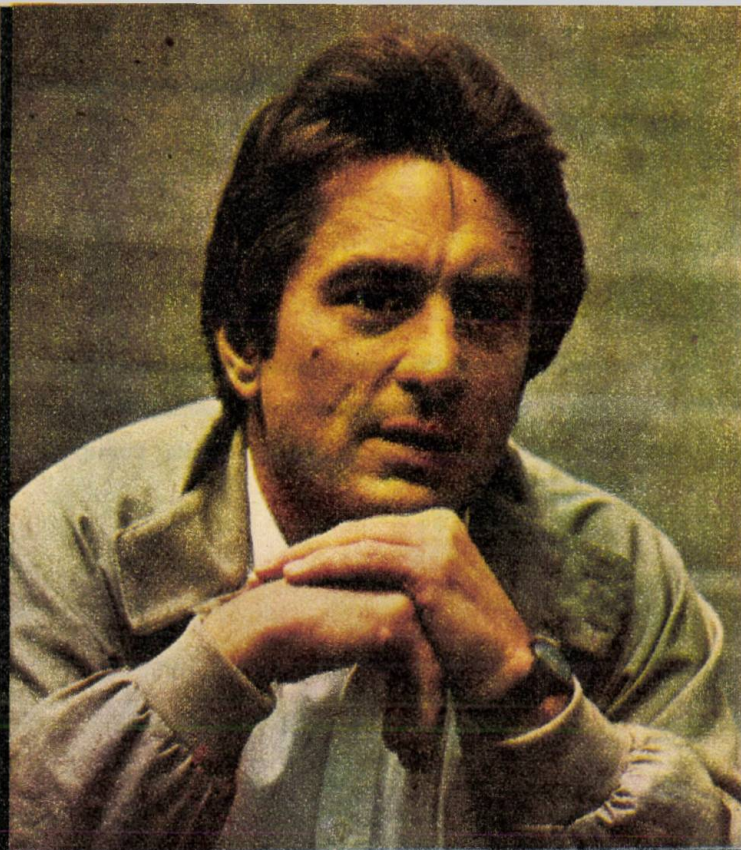


peste ocean. Ceea ce le interesează în primul rând — așa afirmă, cel puțin, comentatorul londonez, Greg Gorman de la „Times” — este calitatea filmului în care joacă. Prin această atitudine a lor s-ar părea că ele inaugurează o fază nouă în producția de film hollywoodiană și, din punctul de vedere al mogulilor, punctul lor de vedere nu numai că nu face plăcere, dar creează dificultăți, căci aspirația spre calitate se confruntă cu preocuparea de rețete, de rețete financiare. Cele cinci emit pretenția să aibă un cuvânt de spus nu numai în ce privește contractul cu studioul, ci și la scenariu. „Lumea judecă filmul după realizarea mea — susține de pildă Goldie Hawn. Nimeni n-o să spună „scenariul era prost și n-a avut ce face”, ci o să spună, „dar ce se întâmplă oare, cu Goldie Hawn asta?” Luciditatea pare să fie — dincolo de personalitatea distinctă a fiecăreia din ele — trăsătura de unire. După ce a primit, pentru a doua oară Oscarul de interpretare feminină, Sally Field și-a uluit până și pe cei mai intimi prieteni cu singurul comentariu pe care a găsit cu cale să-l facă: „Acum știu că mă iubiți. Prima oară cînd l-am primit n-am fost sigură”.

Jane Fonda se infurie și astăzi cînd își aduce aminte că multă vreme n-a fost cunoscută decât ca „nevasta lui Vadim”. Douăzeci de ani — spune ea — n-am avut nici un cuvînt de spus în ceea ce făceam și treaba asta m-a plictisit din cale afară. Am avut, firește, și câteva roluri, cum ar fi Klute și în filmul **Și cail se impușcă, nu-l așa?** care au însemnat, pentru mine, o prețioasă experiență. Prin anii 70 devenise o problemă să mi se încredințeze vreun rol și asta din cauza atitudinii mele sociale. Mă gîndeam chiar, serios, să renunț la film. Dar m-am îndrîjit și cred că atitudinea mea socială mă ajută ca actriță pentru că nu pot trăi izolată de viața de fiecare clipă”.

Jessica Lange și Sally Field s-au simțit foarte implicate în filmele în care au jucat, în ultimii ani, și care erau inspirate din viața micilor fermieri americani. Părinții ambelor au fost mici fermieri și victime ale crizelor economice. Și amîndouă au fost alături de Sissi Spacek care a jucat recent în filmul **Riul**, un film care protesta împotriva politicii față de această categorie socială americană. Barbra Streisand, la rîndul ei, nu vrea decât să poarte, singură, de grijă filmului în care joacă.

Cele cinci de astăzi nu mai seamănă, desigur, cu zețele filmului de altădată — Garbo, Pickford (dar în privința acesteia am reticente căci Mary Pickford a fost, pînă la urmă, foarte implicată în producția de filme), Hepburn, sau Marilyn Monroe. Cele cinci nu joacă în orice, ci pun condiția să aibă un cuvînt de spus în structura scenariului, chiar în dialogurile lui, în valoarea pe care o asigură povestea propusă și nu în box office-ul pe care-l urmăresc producătorii.



Vara pe Broadway, în musical, iarna pe platoul de filmare în Anzi (Robert de Niro)

Filmul servește literatura

Datorită marelui succes de care se bucură pe meridianele lumii filmul lui Sydney Pollack **Despărțirea de Africa** (cu Robert Redford și Meryl Streep), care a obținut și vreo șapte Oscaruri, romanul inspirator al filmului a devenit și el un mare succes de librărie făcînd astfel să se retipărească un roman uitat, dar care astăzi, iată, interesează cu mult mai mult decât cu o jumătate de secol în urmă cînd a apărut. Face succes și cartea închinată de Judith Thurman scriitoarei daneze Karen Blixen, pe care a avut ocazia s-o cunoască în 1961 și despre care povestește cu mult lux de amănunte: „Iată-o deci din nou la modă — spune Judith Thurman. Cînd în 1961, ca redactoare a ziarului „Le Figaro littéraire” am întîlnit-o pe Karen Blixen, avea 76 de ani. Pe atunci nu știam mare lucru despre biografia ei, nu știam cît de bolnavă era, nici că fusese operată de ulcer ceea ce o făcea să nu mănînce mai nimic, doar sparanghel, suc de fructe și biscuiți. Iar eu crezusem că-i fac o mare plăcere invitînd-o la restaurantul Drouant. Pe Karen Blixen o distra nu invitația la masă, ci faptul că se afla în restaurantul în

care obișnuia să-și țină ședințele Academia Goncourt. Spre disperaarea maitre d'hotel-ului, ca și a mea, Karen Blixen n-a vrut să mănînce altceva decât anghinare și un pahar de vin alb. Nu mă mai miram deloc că se lăuda că este cea mai slabă femeie din lume. Și încă ce slabă putea să fie! O uscătură! Numai pielea și osul, într-adevăr numai piele și os. Un schelet. Cred că prima privire pe care i-am aruncat-o a fost însoțită de stupefacție. „E un vampir!” mi-am spus în sinea mea. Și pe vremea aceea nu scăpăm nici un film cu vampiri. Cu vampiri adevărați, din aceia care se ferec de soare și de oglinzi, nu ca vampirii de astăzi care nu mai știu de nici o tradiție, cărora nu le e frică de nimic și fac orice, așa, în plină zi. Karen Blixenm semăna leit cu Nosferatu al lui Murnau. S-o fi comparat, în articolul pe care urma să-l public, cu cel mai vestit vampir al expresionismului german? Firește că nu! Ar fi fost foarte nepoliticos din parte-mi. Vorbea și citea în mod curent franțuzește și nu mi-ar fi făcut plăcere să descopere cu ce creaătură infernală o asemuiam. Și apoi avea o voce foarte sonoră, era o persoană plină de viață, fermecătoare și curioasă să afle orice noutate, curioasă chiar ce mîncam eu și secretara ei care



„Lăsați-mă în pace” a strigat Greta Garbo acum 50 de ani.

Și n-a fost lăsată în pace

lua și ea parte la întâlnire.

Nu, nu o puteam asemui cu Nosferatu. Dar m-am gândit la Voltaire, la Voltaire din ultimii ani ai vieții lui, cu chipul acela uscat și brăzdat de zbircituri, cu acea ironie seacă încremenită pe buze. Comparația — îmi spuneam eu — nu putea decît să-i facă plăcere. Pe atunci, se vorbea foarte mult de o posibilă decernare a premiului Nobel pentru literatură Karenei Blixen. Mi-a promis că dacă i se va acorda premiul va veni să mă vadă din nou la Paris. Dar din păcate n-a mai avut atîta răbdare. A murit 14 luni după această întâlnire. A murit de inanție.”

Festivaluri '86

Între manifestările internaționale cinematografice ale toamnei trebuie să ne oprim — după Veneția '86 — la alte două, una în Franța, la Saint Malo, cealaltă în Elveția, la Vevey, unde după cum se știe, și-a trăit ultima parte a vieții Charles Chaplin.

La Saint Malo a avut loc un foarte important festival al filmului pentru copii și tineret. Marele premiu a fost atribuit realizatorului iugoslav Hugo Stiglic pentru pelicula intitulată (parcă într-o îndepărtată rezonanță argezeană) **O vară, într-o școală**. Au mai obți-

nut distincții finlandezul Heikki Partanen, danezul Arun Dhundale. Filmul acestuia din urmă este o foarte amuzantă povestire fantezistă — spun comentatorii — (este intitulată **Unchiul din Jiwan**). Publicul tînr — se specifică în comunicatul final al acestei competiții internaționale — a preferat și el o poveste în tonalitate comică, intitulată **Scurt circuit** de americanul John Badham. A primit de asemenea o importantă distincție filmul din R.P. Chineză intitulat **Ursulețul panda** realizat de Shen Juwei. Se mai semnalează că în această competiție au fost înscrise filme din 16 țări de pe toate continentele și că publicul, covârșitor format din copii (chiar de 6 ani) și tineri a umplut pînă la refuz sălile.

La Vevey în Elveția s-ar cuveni să spunem de la bun început că Marele premiu poartă numele „Bastonul de aur” (denumire inspirată, evident, de celebrul bastonaș chaplinian, probabil recuzita cu cea mai pregnantă personalitate din istoria filmului). Acest faimos „baston de aur” a revenit în acest an unei realizatoare din R.F.G., Doria Doerrie pentru comedia sa intitulată **Bărbați**. Și aici publicul a decernat propriul său premiu care este tot un „baston de aur”, dar al spectatorilor și

care a revenit unui film francez, **Black Mic-Mac**.

Trei generații

În Anglia s-a bucurat de mare interes ultimul film al lui Woody Allen **Hannah și surorile ei**, (care a făcut senzație și la Cannes în mai a.c.). Dar englezii par să fi fost foarte sensibili și la faptul că distribuția filmului are în frunte numai actori din insulă: Michael Caine, Mia Farrow (care și-a adus în film șapte din cei opt copii ai ei: trei pe care îi are din căsătoria cu dirijorul André Prévin și cinci adoptați). Mama Miei Farrow, Maureen O'Sullivan, (partenera lui Johnny Weissmuller în serialul **Tarzan**, atît de popular pe vremuri), apare și ea jucînd, pentru prima oară alături de fiica ei. „La început — spune Maureen O'Sullivan, — amîndouă eram nervoase. Pe măsură ce filmările înaintau am devenit ceea ce trebuia să și fim, adică două actrițe ce-și joacă rolurile. Și nu pot spune cît de mult îmi place să lucrez cu Woody Allen. E un vis, o mare bucurie”.

Interogație ironică

Dacă ne amintim că Rangel Velceanov a debutat în 1957, că **Soare și umbră** (1962) reprezintă



O mamă îndurerată italiană (Virna Lisi în filmul lui Perelli)

M-am uitat din curiozitate în dicționarul limbii române, din curiozitatea de a găsi definiția unui cuvânt cât se poate de banal, cuvântul **drog**. „Substanță de origine vegetală, animală sau minerală care se întrebuințează la prepararea unor medicamente și ca stupefiant.” Ei da, probabil că ați intuit că pe noi finalul explicației ne interesează, ba mai mult, ne preocupă și ne pune serios pe gânduri de atîta amar de vreme. Și cum să nu ne pună, cînd mai sus-numitul continua cu un zel demn de invidiat să facă mii de victime în întreaga lume, în timp ce legea pare a fi neputincioasă în fața acestui teribil flagel.

Cel mai recent „killer” din marea familie a drogurilor a văzut lumina zilei în America și a fost botezat „crack”. Este un soi de cocaină sintetică cu efect imediat și pe deasupra foarte accesibil, prin simplul fapt că se poate prepara în casa fiecăruia. Unde mai punem că „această nouă cucerire a filierei drogurilor” se bucură de un enorm, „succes de public” în America, (ca să folosim o expresie uzitată dacă nu chiar uzată în lumea filmului). Asta nu înseamnă că mai bătrînul nostru continent s-ar lăsa mai prejos și ar fi ferit de acest nou rău îngurjitabil sub forma similară unui tutun oarecare ce se introduce într-o pipă de sticlă și... se fumează pe-nedele.

Este deci un lucru bine știut că stupefiantele reprezintă unul dintre pericolele majore care amenință secolul nostru, altfel un secol benefic pentru noi, cei ce-l populăm. Cu puțină imaginație și fără multă exagerare **drogul** aduce cu un șarpe urias, insinuant și tăcos care se strecoară, se tirăște tiptil, mușcă și ucide. Sigur că imaginea este ușor hiperbolică, dar poate o să se ne acordăm puțină indulgență cînd o să vă spunem că statisticile demonstrează că în lume sînt peste

40. de milioane de toxicomani (peste 300.000 numai în Italia), sute și sute de morți (victime ale drogului) în ultimul deceniu și că sumele antrenate în această fabuloasă afacere a drogului se ridică la 300 de miliarde de dolari pe an. O cifră gigantică, o sumă ireală de mare care însă intră dureros de real în buzunarele primitive ale acestor „titani” din lumea stupefiantelor, în contul deschis al criminalității organizate care conferă putere, bunăstare și cîte drepturi... Ce este trist e că toate acestea se petrec cu prețul tragic al vieții altor semeni ai noștri. Și tragedia este nu numai a lor, a celor căzuți, este și tragedia mamelor, este, fără urmă de patetism, o tragedie a timpurilor noastre. Și ele, mamele, eternele îndurerate mame, s-au hotărît în fața neputinței altor atotputernice instituții să acționeze vehement și decisiv. Toate aceste „Mutter Courage”, fiecare dintre ele o replică de foc a Annei Fierling a lui Brecht, au luat inițiativa în mod organizat, lansîndu-se într-o adevărată campanie, în demonstrații și proteste publice împotriva acestui monstru care se numește **drog**. Ele au declarat război deschis tuturor acelor care prosperă de pe urma nefericirilor consumatori, majoritatea tineri, care, odată ajunși sclavi ai viciului, se lansează cu elan în ilegalitate și nu așa oricum, ci „afirmîndu-se” cu sîrg și entuziasm într-o gamă complexă de tilhării: începînd cu furturi, spargerii, continuînd cu răpiri și alte acte agresive și sfîrșind (cu-adevăr) prin supremul act de agresiune împotriva lor înșile: sinuciderea (ca evadare din lumea asta ingrată și neînțelegătoare (?) spre lumea cealaltă îngăduitoare și senină...)

Unul dintre personajele cheie în această aprigă luptă a mamelor cu mai-marii stupefiantelor este Lucia Saputo din Napoli, fondatoare a „Comitetului mamelor anti-drog”. Lucia

Filiera

Saputo ar fi, s-a spus, o „mamă denaturată” care, nici mai mult nici mai puțin, a preferat să-și dea fiul pe mîna poliției, explicînd clar și raspi-cat: „Mai bine închis decît ucis de heroină”. Bineînțeles că un astfel de gest a stîrnit aprobarea și admirația unor oameni cu scaun la cap, dar s-au găsit și dintre aceia care în mod intransigent nu au admis explicația dată (cum poate o mamă să-și denunțe propria-i odraslă?!)

**Orice viciu
își are victimele
dar și
profitorii lui.
Drogul are chiar
o instituție
care îl exploa-
tează:
Mafia**

Cu doi ani în urmă, în America, se petrecea un fapt asemănător și toate ziarle urlau despre o altă „Mutter Courage”, mamă de copil toxicoman care colaborează cu poliția și demască o întreagă bandă de traficanți și criminali, ea însăși erijîndu-se într-o pseudo-traficantă de droguri. O poveste reală care a inspirat filmul **Mother Courage** pentru rețeaua de televiziune americană, film a cărui protagonistă este Sophia Loren.

Un alt exemplu îl constituie scenariul lui Luigi Perelli, **Se un giorno busserai alla mia porta** („Dacă într-o zi vei sîna la ușa mea”), care propune o nouă dramă maternă cu același mobil. Interpretată de Virna Lisi, mama descrisă de Perelli, abandonează profesie, succes, libertate personală, totul în încercarea disperată de a-și salva fiica din ghearele aceluiași **drog**. Claudia (fiica), crescută departe de tată, lipsită de prezența permanentă și ocrotitoare a mamei, poate și puțin exaltată de ideea de a fi actriță (pentru că ea este actriță) se îndrăgostește de Nino. Perfect. Sentiment curat și unic în frumusețea lui, nimic rău în asta și sigur că așa ar trebui să fie dacă această „poveste de dragoste” n-ar spori rîndurile hoților și traficantilor de stupefiantă cu o nouă „voluntară” care nu este alta decît tîna noastră îndrăgostită. Într-un final previzibil totuși în surpriza lui

drogului

(crescendoul de situații dramatice și stări emoționale derivate justifică paradoxul „La madre Coraggio” încearcă să-și facă singură dreptate și doar moartea lui Nino ar putea să restabilească ordinea firească a lucrurilor (în ultima instanță comite tentativa de a-l ucide).

Scena lansează și ea ecouri de ordin etic și moral în contextul aceleiași fenomen social prin piese ca aceea montată de Bill Hart pe Broadway, „Cubba și puștiul sau Teddy”.

Conflictul se instalează în contextul aceleiași relații părinte-fiu (titlul anunță simplu și curat), raportul fiind de data aceasta răsturnat: tatăl este un traficant de droguri într-unul din cartierele rău famate ale New York-ului și nu-și ascunde „indeletnicirile” nici o clipă în fața fiului său, de 15 ani, Teddy. Facind comerț cu moartea, are ca circumstanță sentimental speculativă, dar când se poate de reală, dorința de a-și crește copilul în mod respectabil, departe de corupția înconjurătoare, cu invulnerabilitatea pe care și-o conferă banul și lipsa de griji. Tragicul relației tată-fiu se declanșează în momentul în care Teddy

începe prin a-și nega tatăl, devenind, dintr-odată copilul-rebel și în căutarea unui model patern, sfârșește prin a-și identifica aspirația în persoana unui scriitor drogat, cu darul vorbirii altfel, al cărui discipol în de-ale toxi-comaniei devine curînd. Tatăl, deși călit în focul violenței, nu de puține ori culminînd în jafuri și crime, nu este pregătit pentru o astfel de sfidare și încearcă să se sinucidă. Cele două personaje sînt interpretate de Robert De Niro (iată-l deci actor de teatru de aceeași cutremurătoare forță și trăire ilustrată în film) și de Ralph Macchio, cunoscut ca protagonist al filmului **The Karate Kid**.

Alături de cele două personaje principale, părinte și fiul, fie că victima este cel dintîi sau cel de al doilea, fie că-ntr-o tragică dependență, copilul devine, pe parcurs, o victimă implicită, se profilează, în contururi odioase, personajul lumii adverse și înversunate a traficantilor de stupefiante, în multipla lor condiție de hoti, spărgători, asasini și mai ales, de traficanți de moarte lentă.

Cristina TOPESCU

„Mamă Courage” a campaniei anti-drog
(Sophia Loren)



cinerama



Onoarea lui Jack Nicholson este de a fi mare actor

unul dintre primele succese internaționale ale cinematografului bulgar și că de atunci alte filme ale sale (**Inspectorul și noaptea, Cu dragoste și tandrețe, Ghetele de lac ale soldatului necunoscut**) sînt titluri de referință în istoria acestei cinematografii, ne dăm seama de ce fiecare nouă peliculă a acestui regizor este așteptată cu atîta interes. Fiecare, deci și **Unde te ducl**. Deși titlul nu are semnul întrebării, filmul este o interogație ironică adresată celor care, nevrozați de realitățile lumii așa-zis civilizate, au pierdut noțiunea de ordine și armonie.

O Idee actuală

După numeroase ecranizări în cheie dramatică sau comică, romanul lui Robert Louis Stevenson, **Doctor Jekyll și Mr. Hyde**, devine din nou subiect de film. Fată de versiunile anterioare realizate de Rouben Mamoulian (1932) sau Victor Fleming (1941), în care Fredric March și respectiv Spencer Tracy interpretau ambele

Mai mulți parașutiști și o singură fată. (Alexandra Iakovleva în filmul Parașutiștii)

ipostaze, cea bună și cea rea, ale personajului principal, în filmul regizorului sovietic Aleksandr Orlov se recurge la doi interpreți: Innokenti Smoktunovski pentru Jekyll și Aleksandr Feklistov pentru Hyde. Este o experiență pe care Smoktunovski se pare că a apreciat-o în mod special: „N-am lucrat niciodată pe un asemenea material și tocmai noutatea lui m-a atras. Ideea mi se pare foarte actuală. Dr. Jekyll vrea să cerceteze ce rămâne din om în absența sufletului, ce mai poartă omul în el. E o întrebare esențială. Prin această idee rolul m-a ducit”.

Scenaristul actor

Scenaristul sovietic Viktor Merejko (*Salut și adio, Vă așteaptă cetățeană Nikanorova, Rubedeniile*) se prezintă publicului într-o nouă ipostază, aceea de actor. Filmul se numește *Iartă-mă* și este realizat în studiourile Lenfilm de regizorul Eduard Ișan după un scenariu de... Viktor Merejko. „Totul s-a petrecut pe neașteptate. La probe nu se găsea un partener pentru Natalia Andreienko, interpreta rolului principal, și m-au rugat să-i dau eu replica. Din solidaritate cu echipa am acceptat. Consiliul artistic a aprobat proba mea. La început am refuzat cu hotărâre, dar până la urmă am acceptat. Pe deasupra mă încălzește gândul că, în final, aveam de jucat o scenă cu minunata actriță Alisa Freindli. Nu e cazul să spun eu dacă acest debut a fost sau nu reușit. Cumea e că mi s-a și propus un nou rol principal. E atragător, dar mă tem că preocupă

parea pentru actorie mă va distra de la literatură. Și pentru mine literatura e mai importantă”.

Love-story printre computere

Cu o filmografie de 20 de lungmetraje de ficțiune realizate în 23 de ani, Peter Bacso este considerat a fi unul dintre cei mai prolifici regizori din Ungaria. Cel de al 21-lea film aflat în lucru se intitulează *Vals pe o coajă de banană* și este povestea unui tânăr răsfățat de soartă — frumos, seducător, talentat, iubit de o fată la fel de frumoasă, bogată și seducătoare — pentru care, dintr-odată, viața se prăbușește ca un castel de cărți de joc, în mod paradoxal punctul de pornire al acestui film nu are legătură directă cu această poveste, după cum mărturisește regizorul însuși: „În general îmi găsesc subiectele de film privind cu atenție în jurul meu. Aș spune că subiectele mă găsesc pe mine și nu invers. De data aceasta ideea mi-a venit la serviciul de contabilitate de la Hungarofilm. Aveam o treabă în biroul lor și m-am trezit într-o încăpere imensă în care se așezau mai multe femei îmbrăcate în alb care lucrau într-o liniște deplină întreruptă doar de zumzetul mașinilor de calculat. Atmosfera era inumană, înfricoșătoare. M-am întrebat ce s-ar întâmpla dacă una dintre ele s-ar ridica și și-ar arunca mașina pe fereastră. Chiar așa începe filmul meu”.

Cinematograful și iluziile

Ultima stea pe firmamentul regiei de film poloneze se numește Radosław Piwowski. Înarmat cu o importantă experiență în filmul de televiziune, el a debutat în lungmetrajul de ficțiune în 1984 cu *Yesterday*. Povestea celor patru liceeni dintr-un orașel de provincie, care în anii '60 încearcă să formeze o orchestră după modelul Beatles, a obținut Marele premiu „Scoica de aur” la San Sebastian 1985 și premiul FIPRESCI la Veneția 1985. De atunci laboratorul lui de creație (Piwowski este și scenaristul filmelor sale) lucrează din plin. Rezultatul: un film în premieră — *Iubiții mamei mele* —, un contradictoriu, dar interesant portret feminin interpretat de Krystyna Janda, și un film în pregătire — *Trenul spre Hollywood* —, destinul unei fete a cărei viață modestă de chelneriță pe tren contrastează cu visele ei plasmuite sub influența cinematografului.

Din aventurile filmului

Cine n-a auzit de Hachette, casa editorială, dar și rețeaua de librării din Franța și chiar din lume! Ei bine Hachette și-a extins activitatea și la producția de filme și o face cu un zel demn de reținut. N-are prejudecăți, nu vrea decât să monteze o nouă afacere. Deviza cinematografică a Hachette-ului sună așa: „Filme polițiste, comedii, filme fantastice sau de suspens, filme despre moravuri, totul poate stîrni entuziasmul pentru ideile noi. De la prima literă a scenariului până la proiectarea filmului pe ecran este absolut necesar să se simtă entuziasmul tuturor celor care participă la aventura unui film. În afara unor voințe acerbite, ideea unui autor rămâne în sertar. De la *Coup de foudre la Femeia publică*, de la *Trenul infernului la Billy-ze-kik la Ținuta de seară*, Hachette a produs sau coprodus „cu entuziasm” 14 filme începînd din 1983.

Și semnează propria-i recomandare: Hachette — entuziasmul se transmite”.

O samba-story

Disparuse de la o vreme de pe generic și din conștiința spectatorilor mai ales a celor de pe continentul american, numele unuia dintre părinții noului val al filmului brazilian, acel Cinema Novo, regizorul Ruy Guerra.

Noul lui film — *Malandro* — după o pauză de nedorit de 12 ani, este un muzical, dar nu ca oricare altul. „Am convenit cu producătorul ca filmul să fie un subiect pe de-a-ntregul brazilian. Cînd s-a ivit ideea de film muzical, m-am gîndit la spectacolul cu „Opera de trei parale” a lui Brecht care a fost montată în Brazilia. Compozitorul Chico Buarque a adaptat pentru filmul meu cîteva melodii braziliene, astfel că po-

vestea a fost, după părerea mea, tocmai prin aceste melodii și mai profund ancorată în istoria țării mele.

S-ar părea că acest film muzical (o cavalcadă sumptuoasă, coregrafico-muzicală în care este prezentă și influența lui Gene Kelly ca dansator și coregraf, dar și accentul unui musical de tip Brechtian, ca și muzica unui Kurt Weill, dar și fantezia lui Howard Hawks totuși dominat de ritmul irezistibil al sambei) nu este decât începutul unei reluări a activității în care proiectele se succed de la serialul TV la o colaborare cu Garcia Marquez, ca scenarist, pentru filmul **Erendira**.

O nouă carieră

După marea experiență încununată de succes pe care Liz Taylor a făcut-o în serialul **Nord și Sud**, prezent pe micile ecrane de pe mai multe meridiane, actrița a hotărât să reia, lucrul tot pe platourile televiziunii dar într-un film de două ore realizat pentru rețeaua CBS. Filmul poartă titlul **Pocker Alice**. Acțiunea se petrece în secolul al XIX-lea în America. Atmosfera filmului este, după cum ne-o descriu comentatorii, aceea unui western iar regia este semnată de Lou Antonio.

A debutat la zece ani și redebutează la 20: în Absolute Beginners: Patsy Kensitt

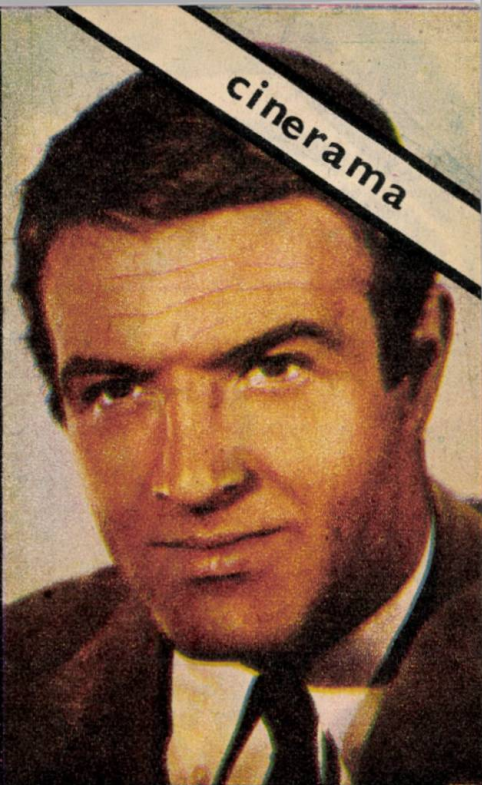


Actor total

După o minuoasă documentare de cinci ani, Nikolai Burliakov (al cărui debut în **Copilaria lui Ivan** ne este prezent în memorie, ca de altfel și relativ recentul său succes din **Amintirea unei mari iubiri**) își vede împlinindu-i-se visul: acela de a realiza în tripla ipostază de scenarist, regizor și actor, un film despre Lermontov. „Am conceput acest film ca o polemică cu contemporanii poetului, cu aceia dintre ei care au lăsat despre el mărturii false. Acești oameni îi erau complet străini și în prezența lor nu se simțea el însuși”.

Cunoașterea de sine

Amatorii de comedie satirică, și nu numai ei, nu au uitat filmul cu care regizorul bulgar Eduard Zahariev și-a cucerit recunoașterea internațională: **Petrecere la vilă**. De atunci a trecut mai bine de un deceniu și Eduard Zahariev nu a înșelat așteptările (**Vremea bărbatilor. Aproape o poveste de dragoste, Elegie**), chiar dacă filmele sale mai noi se înscriu într-o altă zonă de preocupări decât cele inițiale, și anume universul intim al individului ca reflectare a universului exterior. „Mă atrage în mod deosebit diversitatea comportamentului uman și sint din ce în ce



Un englez la Hollywood: James Caan

mai conștient că în comportamentul unei ființe există mult mister. Nu întotdeauna poți explica actele celorlalți, și nici măcar pe ale tale, în mod logic. Este menirea artei de a ne conduce spre cunoașterea de sine”. Cel mai recent film al său, **Draga mea, dragul meu**, este povestea unui cuplu în vîrstă căruia intervine un moment de criză prin apariția unui ipotetic rival la inima soției. Rolul acesteia este interpretat de o actriță careia tot filmele lui Zahariev i-au adus consacrarea: Mariana Dimitrova.

Ascensiune

Binecunoscutul compozitor sovietic Evgheni Doga (colaborator fidel al regizorului Emil Loteanu la filmele **Lăutarii**, **Șatra**, **O dramă la vinătoare**, **Anna Pavlova**) se află într-o adevărată efervescentă creatoare. În 1986 numele lui a apărut pe genericul a trei filme de factură foarte diferite: o interogație cinematografică pe tema educației copiilor (**Examen prelungit** de Vladimir Samșurin), o dezbatere despre responsabilitate și angajare (**Să mai așteptăm cu jubileul** de Boris Gorosko) și o comedie muzicală (**Ringul de dans** de Samson Samsonov) în care compozițiile constituie unul dintre punctele de atracție.

Cinerama



Mare succes în '86 al filmului Măturie de Peter Weir cu Kelly McGills

Încă un american la Paris

Se numește tot Ryan O'Neal (căci și în alta parte a cineramei îl mai găsim prezent cu filmul **Barry Lindon**, de fapt marele său rol pe ecran și valoare certă a memoriei peliculei). Nu cred că a venit în vara lui '86 la Paris ca să-și revadă filmul, pentru că o putea face pe casetă la el acasă, ci să o vadă pe Farah Fawcett care juca într-un film pentru televiziunea americană și a cărui scenă finală se petrecea la Paris: **Viața Beatei Kiersfeld**.

Presa franceză n-a scăpat această trecere prin Paris a actorului pe care mai toată lumea și-l amintește din **Love Story** și nu din **Barry Lindon** și care astăzi, seamănă tot mai mult (cel puțin în fotografie) cu fiica sa, Tatum. Cum călătoriile actorilor au mai întotdeauna și un subtext neuritic, presa susține că Ryan are intenția de a juca într-un film pe continent. O să vedem sau mai bine zis o să auzim.

Lelouch „dans le vent”

În plină rafală de vânt, Lelouch, la bordul unui iaht de cursă lungă care poartă un nume cam dulceag pentru o asemenea încercare „French Kiss” adică „Sărutul franțuzesc”, undeva pe Mediterana în dreptul portului Sète (al lui George Brassens) și cu

gîndul la traversarea Atlanticului care a făcut-o și el cu cîțiva ani în urmă. Dar un cineast ca el nu este niciodată în vacanță. La Sète a fost membru al juriului Festivalului din acest port, iar cînd a ieșit pe mare probabil că s-a și gîndit la un film. Ultima lui realizare **Un bărbat și o femeie, după 20 de ani**, „se poartă bine” cum spun francezii, adică are ceea ce are cam întotdeauna Lelouch, succes de public. Eroul de aici este automobilist de formula 1. Probabil că viitorul lui erou va fi navigator, dar nu sînt sigur că va fi solitar.

P.S. Între timp am aflat că iahtul, cu tot numele lui dulceag, cum n-i s-a parut la lectură, a cîștigat proba atît de dură a traversării oceanului. Și a făcut-o stabilind un nou record.

Pornind dr la B.D.

Numele lui George Lucas pare acum definitiv legat de **Războiul Stelelor** care a redimensionat basmul cinematografic modern. George Lucas nu este un realizator care să vîneze succesul și nu mai succesul (de casă, se subînțelege). El vrea ca filmele să-l reprezinte și, dacă s-ar putea, să fie inconfundabile. Este un om foarte discret, n-are simțul publicității persoanei sale (într-o lume în care jumătate din succes, dacă nu chiar mai mult, se datorează publicității), și face film cînd simte că are ceva de spus.

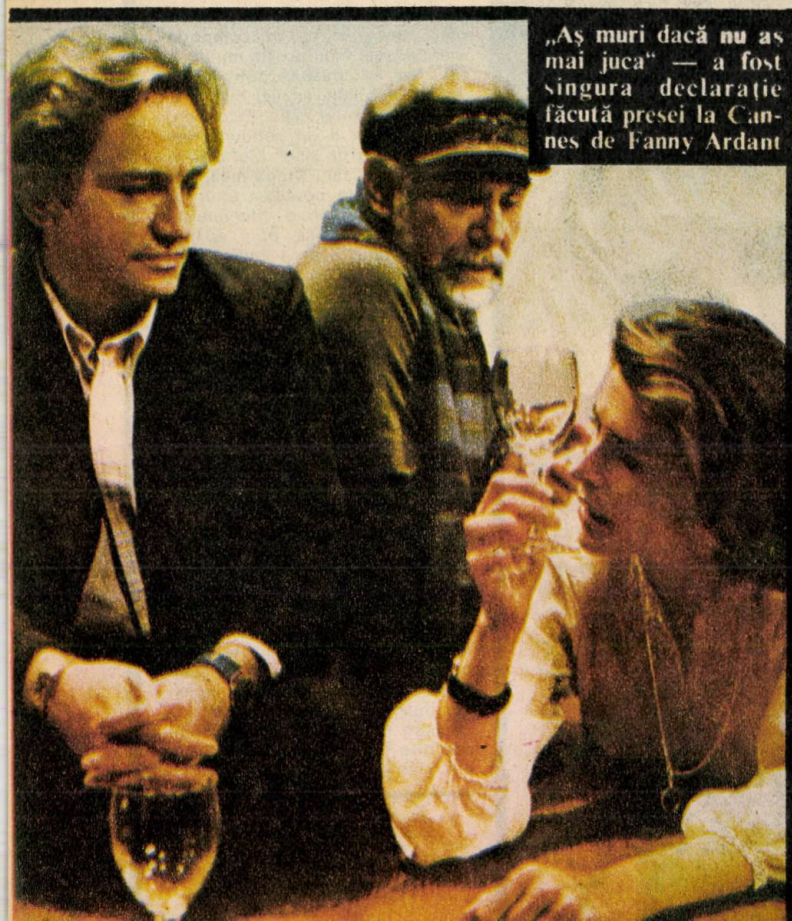
Într-o atmosferă de secret aproape desăvîrșit, a lucrat timp de cîteva luni, la ultima sa narațiune cinematografică **Howard-Rățoiul**. (Te duce gîndul imediat la Donald, nu-i așa?). Ceea ce se știe este că noul rățoi cinematografic a fost inspirat de o celebră bandă-desenată care l-a inspirat pe vremuri și pe Disney. Lucrurile se schimbă însă cînd faci un asemenea film în 1986: Rățoiul Howard nu este un terestru get-beget, ca să nu spun „de baltă”, ci vine de pe o „planetă străină”, stă tot timpul cu trabucul în... cioc „ceea ce n-ar trăda neapărat proveniența sa de pe o „planetă străină”, citește nu „Playboy” și „Play-Duck” revista rățoiului modern, și are darul vorbirii. Zburătorul personaj comic străbate ca un adevărat „Super-Duck” — ca să ne adaptăm și noi la situație numindu-l astfel — și aterizează într-un bar-punk dintr-un oraș american. Bineînțeles aici ia contact (acum cîteva zeci de ani, pe vremea lui Proust, a La Belle — époque-ului, a lui Offenbach și a French Can-can-ului, n-ar fi putut nimeri decît într-o „La vie-parisienne”).

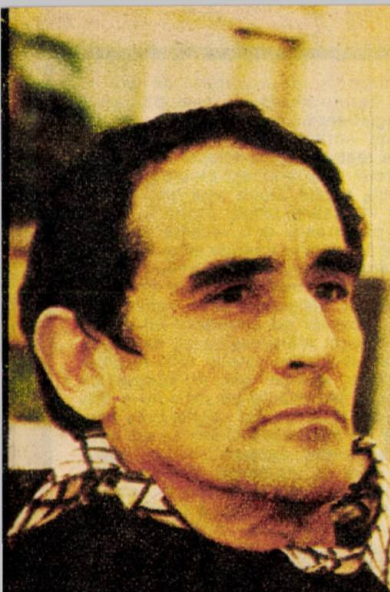
Aici ia contact cu „The American way of Life” adică cu modul de viață american.

B.D.-urile (nici o legătură cu serialul nostru comic) sînt, pare-se, nemuritoare în istoria cinematografiei căci recursul la ele este cînd direct și mărturisit (cum face George Lucas și alții de asemenea) cînd sursa ascunsă, dar viguroasă de inspirație a multor scenariști și realizatori. Lui Marlon Brando de exemplu regizorul

(Continuare în pag. 183)

„Aș muri dacă nu aș mai juca” — a fost singura declarație făcută presei la Cannes de Fanny Ardant





Pe platou se spune „A venit V.G.” (adică Vittorio Gassman)

Un actor mereu imprevizibil

Un frumos viitor în... urma mea

După ce a dedicat scenei și ecranului peste patru decenii, la 64 de ani, Vittorio Gassman este mai mult decât un nume cu apel imediat pentru milioane de spectatori de pe tot globul. Actor, animator și director de trupă, dramaturg, co-scenarist, traducător și poet, se poate spune că nimic din ce aparține universului spectacolului nu i-a rămas străin. Deținător al premiului de interpretare la Cannes, al premiului „David di Donatello” și al multor altor distincții, după apariții în pelicule de care ride — aventuri-spaghetti, jucind cu egală dezinvoltură în arene antice cu 3000 de locuri ca și în mici studiouri în fața a 50—60 de invitați — această personalitate proteică face din el un actor imprevizibil.

Cu dezinvoltura caracteristică multor personaje intruchipate pe ecran, a intrat în teatru... în treacă. Student la Drept, baschetbalist în naționala Italiei, ca să-i facă pe plac mamei — cu vocație teatrală înăbușită — a dat examen la „Academia de Artă Dramatică”. Și a convins comisia, cu un fragment din „Omul cu floarea în gură” de Pirandello, că are foc latent. Singura temă: ce va face acest „Lungan” alături de minusculele stele ale timpului: Elsa Merlini și Laura Adani?

„Lunganui” s-a descurcat eficient, ca și la baschet, „marcînd” rol după rol, după ce Vito Pandolfi îl alesese protagonist în producția clasei sale cu „Opera de trei parale” de John Gay. Sfîrșitul războiului, Italia care renăștea la libertate îi aduce acestui avid lector, împătimit de Stendhal, Rimbaud, Nietzsche, Cehov, de tragedii eline, revelația literaturii americane contemporane și întîlnirea stimulatoare cu uriașa forță creatoare și spiritul novator al lui Luchino Visconti. Acesta face din „Drumul tutunului” (dramatizare după romanul lui Erskine Caldwell, cu 2 800 de reprezentații în SUA) un spectacol-eveniment și dezvăluie fața necunoscută a planetei Gassman. Astfel îl redescoperă alt pionier al neorealismului italian, Giuseppe de Sanctis, pentru rolul „tîcîlosului” din **Orez amar**. Este filmul fînsării Silvinei Mangano și a lui Raf Vallone, intrat în repertoriul tuturor cinematelilor, deși Gassman îl consideră prea dihotomic, cu iz de melodramă populistă. Pentru el e oarecum o victorie ă la Pirus, fiindcă îl încarcă cu un sir de copii facile ale aceluiași personaj, roluri nerefuzate la timp (**Leul din Amalfi**, **Șoimul Nilului**). În schimb, colaborarea cu Visconti se cimentează. Succesul răsunător dobîndit de regia marelui Luchino și de forța telurică a lui Vittorio în **Un tramvai numit dorință**, apreciat de dramaturgul Tennessee Williams drept cea mai bună versiune europeană a piesei sale — și hazardul sentimental: căsătoria cu dinamica actriță Shelley Winters îl promovează pe postul nedorit de „latin lover”, într-un interludiu hollywoodian devenit „dolar amar”. Contractul pe șapte ani, cu studiourile „Metro Goldwyn Mayer” îi permite, mai mult ca soț decât ca artist, să-l cunoască pe Charlie Chaplin, Lillian Hellman, Aldous Huxley, Charles Laughton. E captivat de vitalitatea lui Marion Brando, de precizia și sinceritatea actorilor americani. Treptat, cărată sentimentul paralizant de obiect depus într-un safe. În acesti ani sterpi îl consolează doar **Rapsodie** — un melo unde se plimba în chip de violonist învins de un pianist într-un duel sentimental pentru Liz Taylor, cu care ridea „studentește”, în culise, de indicațiile lui Charles Vidor. Exasperat, se revoltă și magnații de la MGM îl „revind” lui Dino de Laurentiis.

Energia necheltuită explodează în spectacolul devenit examenul sau de maturitate: „Hamlet” la „Teatro Valle” din Roma în fața elitei intelectuale, care ascultă într-o tăcere evlavioasă născută din perfecțiunea artei scenice. La 29 de ani un mare om de teatru a ieșit în lumină. Și un descoperitor de talente: Anna Maria Ferrero, o vibrantă Ofelia, afirmată pe ecran în **Infidelele**.

portret

Paralel, capătă o altă statură și pe ecran. Mario Monicelli îl învață să-și controleze excesul de expresie și îi găsește un tip de haimana simpatică, cu vină de umor popular, cu un strop de lirism în **Obişnuții necunoscuți**. Ca și pentru Mastroianni, acest film îl aduce și lui premii precum și multe contracte. Marele război privit din noii tranșee de doi umili soldați Svejci italieni ajunși la demnitate umană, îl plasează la egalitate cu Alberto Sordi, caracterizat de Gassman, drept un partener stimulator, cu o tehnică perfectă și o generoasă artă a improvizației, dar un om rece.

Consacrarea internațională i-o asigură, însă, doar **Depășirea**, unde portrețizează cu admirabilă autenticitate euforia haotică și autoiluzionarea pînă la monomanie a unui italian din generația 45 a „saltului economic”. Înaugura, astfel, un duet continuat cu Dino Risi pe parcursul a 14 filme — citeva satire de adîncime, de mare finețe psihologică: **Marșul asupra Romei**, în numele poporului italian — un „insectar” al corupției și oportunistului. Colaborarea a culminat cu ambigul **Parfum de femeie** — încununat cu premiul de interpretare la Cannes, după o pasionantă finală cu Dustin Hoffman protagonistul comediei **Ab-solventul**.

Mereu dornic de cărări nebătute, de audiență cît mai largă, Gassman „trece prin oglindă”, ca și Alice și pătrunde în lumea cu echilibru foarte delicat a micului ecran. Un serial de 10 emisiuni a cite 90 de minute reușește să concureze chiar și „tocalcio” sub titlul intrat în folclor: „Il Mattatore”. Același demon nestăpînit îl apropie și de Altmann: „un geniu dornic de riscuri acrobatiche” și care, lăsîndu-i liberă improvizația, bazat doar pe citeva repere ale personajului, obține de la Gassman magnifice performanțe, mici bijuterii cizelate, în **Nunta** și în **Quintet**. În timp ce alt mare prieten, Ettore Scola, tocmai prin rigora lui, prin scepticismul luminat, l-a făcut să se autodepășească, din nou, în **Ce mult ne-am iubit și Terasa**.

Care sînt pasiunile de spectator ale lui Gassman? Silvana Mangano, Bibi Andersson, Anouk Aimée, Burt Reynolds, îi invidiază pe Elsa Morante și Saul Bellow pentru proza lor, pe Mastroianni pentru **8 1/2**, pe Albert Finney pentru **Hamlet** în engleză. Se... autoînvidiază pentru cea mai frumoasă seară din viața lui la teatrul londonez „Aldwych”, cînd l-au aplaudat, la unison, Laurence Olivier, John Gielgud și Peggy Ashcroft.

Ce mai așteaptă de la artă și viață? Anul 2000. Dar pînă atunci, în finalul autobiografiei malițios intitulată: „Un frumos viitor în urma mea” — dincolo de tic-tac-ul solitudinii (cu toate că are patru copii) răzbate încrederea în capacitatea omului de a-și afirma dragostea pentru creație, de a nu uita că, totuși, plutește în oceanul cosmic pe o stea.

Eugen B. MARIAN



Un grec numit Anthony Quinn

Pelerinaj la Thalia

Megastarurile au nevoie
și de teatru

Stirile de presă vorbesc de luni de zile despre imensul succes pe care îl înregistrează, nu pe ecran, ci pe scenă Anthony Quinn cu o transpunere teatrală, un spectacol inspirat de marele său succes cinematografic **Zorba, grecul**. După șase luni de turnee în Statele Unite, Anthony Quinn s-a gândit să-și ia o vacanță, sau mai bine zis, a avut intenția să-și îngăduie o vacanță pentru că a trebuit să renunțe foarte repede la ea, în urma solicitărilor insistente de a relua șirul spectacolelor cu pitorescul lui personaj. Quinn mărturisește că este uluit de acest succes datorat unei reveniri, că este încântat dar și epuizat de această experiență pe care nu o mai aștepta la vîrstă sa. „Experiența scenică, — mai spune Quinn — are ceva incomparabil: contactul viu cu publicul care te urmărește, palpită odată cu tine, te simte pe scenă în carne și oase, iar tu, interpret, îl simți viu, la cîțiva pași de tine, în sală. Este un contact tonic și inspirator”.

Dacă Anthony Quinn se întoarce în teatru reluînd un personaj cu povestea lui cu tot dintr-un film de-al său, alte două proeminente figuri actoricești, sau ca să preluăm un termen născut din fantezia gazetărească în coliziune cu fenomenele geologice „două vedete de primă magnitudine” cum sînt Faye Dunaway și Jack Lemmon, nu numai că se supun unei reciclări, în teatru, dar fac aceasta, la mare, mare distanță de Hollywood, pe scena englezăscă ce are reputația de a fi, în același timp, și școală perpetuă de actorie. Spun ambii că acest pelerinaj spre teatru este expresia unei urgente dorințe de a restabili contactul uman cu spectatorul de care începuseră să se simtă despărțiți tocmai de distanța care există între ecran și public, între actor și receptorul artei sale, între momentul și locul creației și cel al primirii ei de către spectatori. Cu un cuvînt, ambii actori simteau o frustrare. Așa că pe Jack Lemmon îl puteți vedea în fotografie într-o pauză de repetiție la teatrul „Haymarket” din Londra unde, recent, a avut și premiera cu atât de cunoscuta și de prețuită și de către publicul nostru capodoperă O'Neilliană **Lungul drum al zilei către noapte**. Lemmon s-a instalat cuminte în ritmul spectacolelor de teatru și nu la el acasă ci în Anglia.

Pe Faye Dunaway, despre care n-a prea auzit multă lume pînă acum să fi jucat pe vreo scenă de „teatru de repertoriu” cum i se spune în Statele Unite (deși Faye Dunaway a jucat) face o experiență pentru care ar invidia-o orice actor sau actriță: joacă într-o piesă intitulată **Circe și Bravo** scrisă nu de celebrul dramaturg și scenarist Harold Pinter, dar regizată de el.

Dar prezența celor doi mari actori americani nu înseamnă, se grăbește să ne avertizeze un comentator londonez, că ar fi de așteptat o invazie de staruri hollywoodiene. Asta înseamnă doar, spune același comentator, că unele „mega-staruri” (alt termen inspirat de zodia sentimentelor cosmice) simt nevoia contactului cu nemuritorul teatru.

Noua generație de actori de film — așa cum se poate vedea în contextul acestui almanah — nu se întoarce în teatru ci pornește de la el.

M. Al.



La școala regizorală a unui dramaturg, Harold Pinter, o elevă celebră: Faye Dunaway

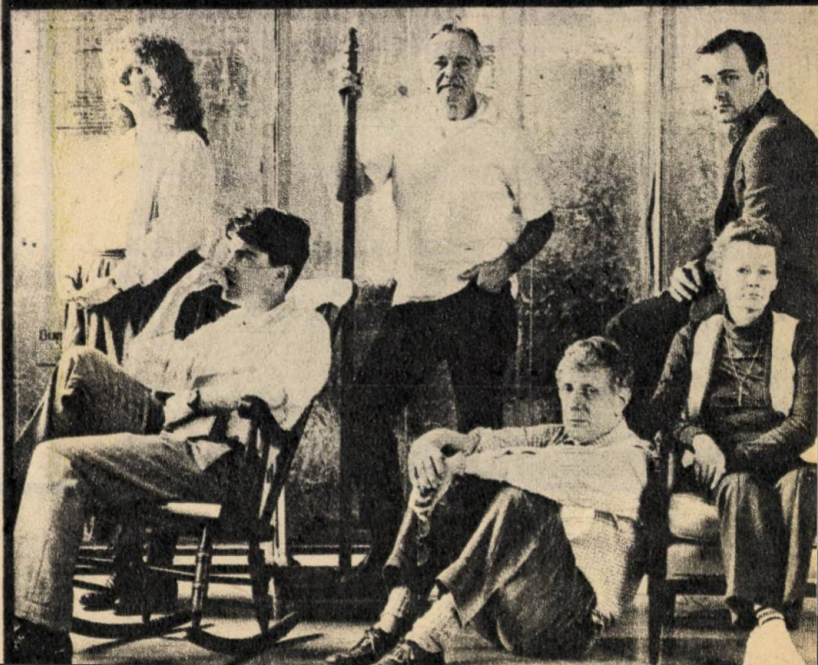
cinerama

Tot despre Marilyn

În 1987 se vor împlini 25 de ani de la dispariția Marilyn-ei Monroe. Misterul morții ei, poliția americană nu l-a lămurit dar se știe că viața actriței a fost presărată de supărări, griji și mai ales de singurătate.

Nu de puține ori și nu puțini realizatori au încercat să transpună viața Marilyn-ei Monroe pe ecran și s-o transforme pe regretata actriță într-un fel de personaj al lumii filmului. Dar filmele au avut o glorie precară și succesul scontat s-a dovedit a fi fost doar iluzie. Și totuși televiziunea italiană pregătește pentru 1987 un film cu Elisabeth Virgili care seamănă destul de mult cu Marilyn Monroe dar se și trudește să semene cu ea, mai ales ajutată de machiaj.

La școala lui O'Neill în viziune engleză: Jack Lemmon



De la Tarzan la
Shakespeare e o cale
atât de lungă... (Chris-
tophe Lambert)

Idolii

Mai toate sondajele de opinie făcute în ultimul timp, mai ales printre tinerii spectatori din diferite țări europene, par să impună numele a patru actori: francezul Christophe Lambert, (de 31 de ani), Gary Oldman (de 25 de ani), englez ca și Tim Roth (de 24 de ani) și francezul Lambert Wilson (de 27 de ani).

Dintre ei Christophe Lambert este, bineînțeles, pe primul loc și la oarecare distanță de ceilalți. De fapt nu știu de ce spun „bineînțeles” căci după **Tarzan-Greystoke**, pe care l-am văzut într-o gală la București, n-am avea de ce să punem sub semnul certitudinii evoluția acestui actor. Faptul însă că anul acesta i s-a decernat premiul César (echivalentul francez al „Oscar”-ului) pentru realizarea sa din filmul lui Luc Besson, **Metro** ar putea schimba datele problemei.

Oricum, cei patru — spune un foarte apreciat comentator american, Eduard Behr de la săptămânalul „Newsweek” — se mențin, ba chiar se consolidează în preferințele publicului tinăr chiar și în această eră a superstarurilor de o lună. Și ceea ce constituie trăsătura lor comună pare să fie faptul că toți patru au primit o foarte serioasă formație actricească în teatru și n-au apărut de-a dreptul în film ca acele staruri născute peste noapte.

Cristophe Lambert s-a afirmat, la drept vorbind, chiar de la începutul începuturilor când a dat examen de admitere la Conservatorul din Paris, această adevărată Academie de actorie a „Comediei Franceze”, fiind admis între cei 24 din cei peste o mie de candidați. Nu s-ar putea spune că prestigiul acestei școli l-a impresionat până la lacrimi pe Lambert căci la terminarea studiilor tot ce a găsit să spună despre ea a fost că „e prea elitistă” și ca să-și lămurească reticențele a adăugat: „Eu nici astăzi nu pricep ce vor unii să spună când vorbesc despre „o bună interpretare”. A urmat **Tarzan** (în privința căruia nu numai subsemnatul are rezerve) și îndată după aceea alte propuneri dintre care unele s-au și concretizat, cum este de pildă filmul lui Besson, ca să ajungă acum să fie solicitat de Cimino în rolul principal din **Sicilienii**, ecranizare a romanului lui Mario Puzo, autorul celui renumit „Nașul”.

Fostul lui îndrumător și realizatorul filmului **Metro** își pune mari speranțe în el atunci când îl caracterizează astfel: „Lambert are ceva special, el posedă o candoare autentică. Cu puțin mai multă experiență ar putea deveni un nou Marlon Brando”.

Candidul autentic se poartă, de obicei, cu o barbă de patru zile, atunci când filmul nu-i cere ori o barbă autentică ori deloc.

Mai puțin, mult mai puțin în focarul atenției presei este Lambert (tot Lambert, dar ca prenume) Wilson fiul consacratului actor de teatru și film, Georges Wilson, multă vreme directorul TNP-ului, adică Teatrul National Popular înființat și condus spre celebritate de Jean Vilar. Ca fiu de mare actor, lui Wilson nu i-a fost ușor să-și convingă mai întâi familia. Tatăl îi repeta aceeași obsedantă întrebare și anume dacă își dă seama de riscurile și sacrificiile pe care le impune meseria asta. La care ce poate răspunde un tânăr de 20 de ani, cu morbul actoriei în el, decît nu ca-și dă seama? Și tot ținînd-o așa s-a dus la Londra ca să urmeze cursurile vestitului Centru

teatrul se află pe primul loc și asta i-a făcut să joace la Paris într-o piesă de Marivaux după care, la sfîrșitul lui 86, urma să plece la Londra să joace în **Mașina infernală** a lui Cocteau (cîndva mare succes și pe scenele noastre teatrale). Fără să fie cum se spune un „fils à papa”. Lambert Wilson seamănă cu papa-ul său prin votamentul pentru scenă pe care o consideră o școală perpetuă pentru un actor și, am sentimentul, că arată filmului un fel de interes-concesie.

Gary Oldman are 25 de ani, a ascărut meteoric din neantul anonimului și s-a impus ca o figură actoricească de reputație europeană. La Cannes, în 1986, a fost extrem de elogiata pentru creația sa din filmul lui Alex Cox, **Sid și Nancy**. Nici el nu fusese incurajat de familia lui englezească să devină actor, dar s-a făcut luntre și punte să intre la Conservatorul din Londra, ba chiar să obțină și o bursă. Și el a fost solicitat mai întîi de film și TV, dar, o spune răspicat, nu are de gînd să sacrifice teatrul. A refuzat un rol în **Bounty**, recenta producție a lui Dino de Laurentiis, ca să joace la Londra în piesa „Sloane” unde primea 130 de lire pe săptămînă, dar declara cu semetie „Aș fi în stare să joc în teatru 365 de zile pe an”.

Cît despre Tim Roth, care este cel mai tînăr dintre cei patru, s-a impus în teatru cu o dramatizare a „Metamorfozei” lui Kafka. În film s-a impus de asemenea, și cam în același timp, iar realizatorul **Maril iovituri (The Hit)** Stephen Frears, o spune răspicat: „Orice ar face Roth, el este atît de convingător că și uii că joacă”. Numai că Roth nu se mulțumește să joace și încă așa cum se pare că o face, dar vrea să devină și regizor. Deocamdată însă este asaltat de propuneri ca actor.

Și Lambert, și Wilson, ca și Oldman și Roth par să simtă nevoia redefinirii raportului lor cu gîndirea artistică și cred că aceasta reprezintă un fel de ecou post-modern în arta și viața actorului. Ei vor cu toții, de parcă s-ar fi concertat, să aibă mai întîi o serioasă pregătire profesională, să renunțe la bagajul de argumente exterioare ale actorului, să-și păstreze sursa și tonicitatea meseriei bine făcută pe scena teatrală care le-a divulgat tainele actoriei și ținute artistice, și sînt preocupati, în mare măsură și în mod declarat, de fragilul echilibru dintre creație și impostură. Nici unul dintre ei nu ține morții să se afle mereu în plină revărsare a spotului de lumină, dar, parcă, nici în afara lui. Poate chiar nici la marginea lui. Oricum e un dozaj nou în felul lor de a fi ca artiști, un dozaj care ține de o altă alchimie.

Mircea ALEXANDRESCU

Nici
perpetuu
sub spot
dar nici
în afara
lui

londonez de artă interpretativă „London Drama Center”. După cite știm, LDC trece drept cea mai bună școală de actorie englezească la ora de față. A fost un student foarte serios, dar deloc înfipt, așa că în timpul școlii nici prin minte nu i-a trecut să-și încerce marea șansă. L-au remarcat însă cineastii înaintea oamenilor de teatru și a jucat cîteva roluri importante dacă nu chiar principale într-o duzină de filme atît în Anglia cît și în Franța (aici în **La Femme publique și Întîlnirea**) iar anul acesta Comencini i-a încredințat rolul principal din **La storia** ecranizarea romanului Elsei Morante, film care a inaugurat ediția din 1986 a Festivalului de la Veneția. I se mai propusese să preia rolul faimosului (și cînd spun faimosului parcă bagatelizez) James Bond făcut faimos de Sean Connery și de continuatorul său jamesbondist, Roger Moore. Wilson nu s-a arătat deloc entuziasmat și a șovăit o zi-două-nouă pînă cînd producătorii au recurs la serviciile altui actor de teatru englez, Timothy Dalton.

În preferințele lui Lambert Wilson

Michael Winner i-a propus rolul principal dintr-o poveste inspirată tot de o bandă desenată celebră **Captain America**. Brando, precum se știe, n-a apărut în vreun film de vreo șapte ani și n-o să apară nici acum, pentru că i-a răspuns realizatorului „Nu-mi place să joc în comedie, e monotona și plicticoasă.” I s-ar putea răspunde, dar mă tem că nu m-ar auzi, că depinde cum o faci!

Beția de viteză

Fiul actorului american Ryan O'Neal a fost judecat și condamnat la închisoare și amendă de către un tribunal din Annapolis sub învinuirea de omucidere din imprudență. Victima: fiul lui Francis Ford Coppola. Accidentul — spun telegramele de presă — s-a produs la bordul unei ambarcațiuni cu motor închiriată de Griffin O'Neal, în vîrstă de 21 de ani. Tînărul și impetuosul O'Neal aflat la volanul ambarcațiunii a pornit vijelios chiar de la debarcadere neglijînd că în fața sa se aflau alte două ambarcațiuni ancorate între ele cu un cablu de oțel. Invitatul Gian Carlo Coppola, de 23 de ani, a fost proiectat pe puntea din față unde s-a izbit la cap și a murit pe loc.

Printre descendenții de nume sonore din cetatea filmului a produs stupoare, mai ales că lista de întîmplări funeste datorate tot beției de viteză — pe apă, pe uscat și în aer — a început să se lungască.

Divina

Povestea Gretei Garbo este arhicunoscută: la un moment dat, parcă la un semn, ea a întors spațele filmului, lumii filmului, vieții publice, gloriei și, ca într-o asceză, s-a retras în apartamentul ei din New York ale cărui ferestre privesc spre East River. Nu a fost văzută decît arareori, coborînd pînă la vreun magazin din apropiere pentru cumpărături indispensabile. În rest, mister. O viață nu discretă, ci de adevărată reclusiune. Anii au trecut, imaginea de pe ecran a rămas în amintirea spectatorilor și pe filmele de cinematecă. Fotografii — acești vinători de inedit și senzational — au urmărit-o cu teleobiectivele lor pînă ce alte „subiecte” au trecut înaintea Gretei Garbo. Astăzi se întîmplă s-o mai încrucieze pe stradă cite unul și e suficientă o simplă apăsare pe declanșator pentru un instantaneu ca acesta pe care-l puteți vedea în rubrica de față, realizat de un paparazzi japonez: o Greta Garbo din toamna 1986, la vîrstă de 81 de ani, parcă împăcată cu ea însăși că a putut să-și cîștige anonimatul și dreptul la o umbrelă de pe-destras prin fața băcaniilor de

cinerama



„Vrăjitoarea” este aceeași adică Elizabeth Montgomery, Dick Sargent a luat locul lui Dick York în serialul binecunoscut. Dar vrăjitoarea mai face și alte filme: de exemplu *Legile căsniciei*, succes de casă în '86.

cartier mărginas și prin stații de metrou.

Acum aproape 50 de ani ultima ei declarație publică fusese „Vreau să fiu lăsată în pace” care suna ca o replică dată destinului, o replică ce avea să-i transforme legenda vieții în mister. Ultimul ei film *Femeia cu două fețe* fusese făcut în 1941. Dar — căci iată, filmoteca ei nu s-a oprit în 1941, — în arhivele prăfuite ale Universității din Wisconsin s-a descoperit un filmuleț, o probă de film, alb-negru și fără sunet, o probă în vederea unui film niciodată realizat: *Ducesa de Langeais* al cunoscutului și atât de importantului regi-

zor pentru cinematograful francez Max Ophüls. De reținut că această „probă” a fost făcută la opt ani după ce Divina implorase omenirea s-o lase în pace. Nu cred că a fost o dovadă de slăbiciune a ei, ci de tărie a lui Ophüls.

Cealaltă „divină”

Marlene Dietrich care a împlinit tot 81 de ani își petrece timpul la Paris într-un apartament pe Avenue Montaigne. S-ar spune că suportă mai greu decât Garbo aceeași autoimpusă pentru că, dacă nu iese din casă, nu suportă rup-

tura de cunoscuți și prieteni decât cu mare dificultate și cu evidentă suferință: vorbește la telefon mai toată ziua și când nu vorbește la telefon face curat prin casă iar când se întâmplă să se lovească de ceva atunci folosește fără jenă cîte o expresie „tare”, din arsenalul folosit în roluri mai exotice gen *Șapte păcate* pe care le-a creat în lunga ei carieră artistică.

Marlene Dietrich n-a mai apărut în fața publicului din 1975 cînd în Australia a suferit un accident la ieșirea din scenă: a căzut într-o trapă a scenei, cădere care i-a provocat fracturi și răni chiar pe față lăsîndu-i cicatrice adînci. As-

tăzi refuză orice ofertă. Când prietenul ei, singurul prieten cu acces în casa ei și căruia îi îngăduie s-o vadă, Maximilian Schell, a rugat-o să-i acorde un interviu filmat de el însuși, la ea acasă, i-a răspuns: „Nici pe această cale n-o să treacă nimeni pragul intimității mele”. (Pînă la urmă Maximilian Schell tot și-a realizat scopul).

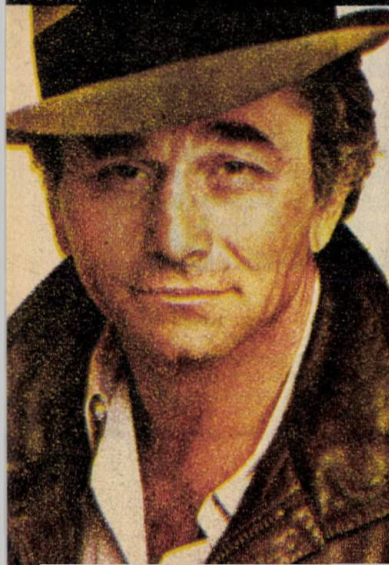
Garbo și-a dobîndit tihna omului de pe stradă. Marlene Dietrich încă nu, probabil pentru că nu-i vine ușor să-și umbrească în minte imaginea de „înger albastriu”. Am văzut-o totuși anul trecut într-un filmuleț autobiografic al regizorului vest german Wim Wenders. Marlene Dietrich acceptase „o trecere prin cadru” filmată de la distanță așa încît nu apărea decît ca o siluetă, cu un vâl imens pe față. Am aflat la conferința de presă (căci totul se petrecea la festivalul de la Veneția) că nu acceptase nici un operator ori tehnician prin apropiere și că, de fapt, fusese filmată cu camera semi-ascunsă. Asta — aș îndrăzni să spun — nu se mai cheamă nici mister și nici legendă, ci trauma.

N.N.

Inițialele ar vrea să indice prezența unui mare actor, dar aici, în afara actoriei căci Newman—Nissan (Nissan marcă de automobil japoneză) apare în circuitele automobilistice de pe continentul american, după ce, în 1979 Newman se clasase al doilea la cursa de 24 de ore de la Le Mans din Franța.

Paul Newman are astăzi 62 de ani și își împarte pasiunile între platoul de filmare și circuitele automobilistice. La vîrsta asta nu mai are cutezanta formulei I, adică a bolizilor înfricoșători, ci ia parte la cursele automobilelor de serie.

Un „detectiv” la strimtoare: Peter Falk. Face film publicitar ca să-și asigure coșnița



Filmul pentru copii

La Frankfurt în R.F.G. a avut loc către sfîrșitul anului Festivalul internațional al filmului pentru copii la care au luat parte, în competiție, pelicule din 14 țări. Întîlnirea s-a ținut într-o sală situată nu prea departe de „Muzeul filmului”, o instituție foarte frecventată de public și în care vizitatorul are ocazia să vadă cum arătau primele aparate de proiecție sau de filmat, de ce „recuzită” dispuneau pionierii filmului, cum se înfățișau primele afișe de film etc. După ce trece în revistă toate acestea, vizitatorul intră într-o sală cu program non-stop ca să vadă filme din diverse etape ale istoriei cinematografului. Lîngă această instituție extrem de frecventată s-a ținut festivalul internațional al filmului pentru copii a cărui inovație a constat în faptul că juriul era alcătuit, la paritate, din adulți și copii.

Reflectînd probabil disjunția iscată în dezbaterile acestui juriu s-a acordat un mare premiu, la paritate și el, filmelor **Viața mea de cîine** a lui Lasse Hallstrom (Suedia) și **Mica revoltă** al lui Olegario Barreras (Venezuela).

Un rol pe măsură

În ultimele ei filme, Claudia Cardinale n-a prea strălucit și nu era ea de vină ci rolurile ca și story-urile în care acceptase să joace. Colegele ei americane („cele cinci” la care ne referim în altă parte a cineramei) au făcut front împotriva filmelor proaste neacceptînd să joace în ele și fiind de părere că publicul nu iartă un interpret cînd joacă într-un film prost chiar dacă numele interpretului este sonor.

Claudia Cardinale se pare că a simțit și ea usturimea unor comentarii atît ale presei cît și ale publicului și a ținut să-și ia revanșa. Ocazia i-a oferit-o filmul lui Luigi Comencini, **La Storia** (Povestea) ecranizarea unui roman de mare răsunset al Elsei Morante. **La Storia** este întîmplarea tragică, petrecută în timpul celui de-al doilea război mondial în Italia fascistă și ale cărei victime au fost membri unei familii de profesori evrei.

Claudia Cardinale este — afirmă comentarii — din nou „La Cardinale”.

Ediția a 24-a

La „Lincoln Center” s-a desfășurat, tot către sfîrșitul lui 1986, a 24-a ediție a lui „New York Film Festival”. Ziarele vorbesc despre un succes ieșit din comun al acestei manifestări care s-a ținut în două săli, una de 2700 locuri și alta de 1100 de locuri. Cu două săptămîni înainte de începere, biletele erau vîndute în proporție de 92%. Unele din filmele selecționate — **Peggy Sue se mărită** al lui Coppola, **Cam pe la miezul nopții** al lui Tavernier, **Police** al lui Pialat, **Povestiri adevărate** al lui David Byrne au fost reluate imediat

după festival în rețeaua de săli din New York și S.U.A. Două alte filme rula în paralel — adică în sala festivalului și în oraș. **Raza verde** al lui Rohmer (Franța) și **Bărbați** al vest-germane Doris Doerrie. Prezența europeană a fost foarte apreciată și se bucură în continuare de un mare interes de public în rețeaua de săli, fapt nu foarte obișnuit în S.U.A. unde, se spune, că americanul preferă filmele americanilor.

O parcurgere a listei de filme selecționate de un comitet format din critici și istorici de film arată că sus-numitul comitet s-a inspirat foarte mult din selecția de la



Orice „voce” de succes cum e a Jeanei Manson vrea să ajungă pe platoul de filmare.

Cannes 86 ca și din selecția venețiană și berlineză.

Iată „menu”-ul festivalului new-yorkez: **Dansind in noapte** de Leon Marr, **Malandro** al lui Ruy Guerra, **Cactus** de Paul Cox, **Locul crimei** al lui André Techiné, **Declinul imperiului american** de Denys Arcand, **Sacrificiul** al lui Andrei Tarkovski, **Sid și Nancy** al lui Alex Cox, (fratele lui Paul Cox), **Tereza** al lui Alain Cavalier. Din lista venețiană comitetul a ales

Somnul ca un vis opera-prima al lui Kaizo Hayashi. Din lista festivalului de la Berlin s-a ales **Orbul** de Alexander Kluge, **Timpul vieții, timpul morții** al lui Hon Hsiao-hsin, **Fără sfârșit** al lui Kielowski și **Mariene** al lui Maximilian Schell.

O regizoare lucidă

În programarea de la „New-York Festival” ați reținut numele unei realizatoare vest germane, Dorris Doerrie, pe care presa și publicul din țara ei o încarcă de laude și onoruri. La recent încheiatul festival de la Hof din R.F.G. ea a primit marele premiu însoțit de aprecierea făcută de directorul acestui festival potrivit căreia „Doris Doerrie este astăzi cel mai mare cineast vest german după Rainer-Werner Fassbinder.”

Doerrie are 31 de ani. În America filmul ei este foarte apreciat și încă de pe acum se spune că ar fi un candidat serios la Oscarul pe 1987 destinat filmului străin. Realizatoarea însă — spune Matthes Rehder în „Hamburger Abendblatt” — nu se lasă covârșită de succes. „Când viața oamenilor nu e prea frumoasă — afirmă ea — comedia are succes. Iar filmul meu **Bărbați** este de fapt un filmuleț plăcut și nimic mai mult.”

Succesul de care se bucură tinăra realizatoare müncheneză are, dincolo de talentul incontestabil al autoarei, și o altă explicație: „Când aud pe unii regizori spunând că ei nu pot să mai lase din cinema și nu mai pot vedea lumea decât prin prisma lui, încep să mă îngrozesc — spune Doerrie. Mă îngrozește ideea de a nu vedea viața așa cum este ea și de a nu o trăi așa cum este ea. Treaba asta o reproșez și Hollywoodului. Despre cine și despre ce vorbesc filmele lui când de fapt nu mai întâlnești în ele oameni normali ci doar niște fanatici ai studiourilor?”

Alcoolul ca „personaj tragic”

A debutat în 1986, în Franța. Regis Wagnier care timp de 12 ani a făcut asistență de regie. „Când te-ai hotărât să faci un film n-ai în fața ta decât obstacole — declară el. Așa încît primul film pare un adevărat miracol”. „Miracolul” lui Wagnier poartă titlul **Femeia vieții mele** și autorul explică astfel trama povestirii lui: „Alcoolul în acest film este de fapt un personaj funest dar aspectul principal al peliculei mele îl constituie dependența omului de marele sentiment al dragostei. Nu întîmplător, alături de adesea, un om slab, vulnerabil, se află în viață alături de o femeie mai puternică decât el”.

Narațiunea lui Wagnier nu aduce, la drept vorbind, nimic inedit în șirul multor povești de dragoste din istoria filmului, po-

vesti dominate fie de prezenta unui astfel de personaj fatidic cum este alcoolul, fie de boli, viclii, etc.

Tinărul violonist din acest film își vede amenințată întreaga sa carieră și viață de incapacitatea lui de a se extrage de sub influența alcoolului. Lupta femeii și soției lui (Jane Birkin) de a-l apăra de alunecarea spre ratăre și autodistrugere este mai prezentă decât sentimentul și afecțiunea. Dramatismul se naște din confruntarea unui sentiment puternic cu un viciu nu mai puțin redutabil care-l stăpînește pe muzician (Christophe Malavoy).

Presa vorbește în legătură cu acest film de o tensiune continuă de care dau dovadă interpretii și

public și de stimă atît în China cît și în străinătate. În centrul narațiunii se află destinul unei femei ca și al întregii ei familii. Totul se petrece într-o provincie sud-estică a Chinei, Guizhou. Realizatorul filmului vorbește despre pasiunea lui pentru străvechea cultură și obiceiurile din această provincie. „Un autor — spune regizorul Jianzhong, — trebuie să privească dincolo de suprafața armonioasă spre a descoperi acele aspecte iraționale ale vieții. Cînd tinărul scriitor Kuandung dintr-o regiune muntoasă și înapoiată a țării, ia contact cu civilizația modernă și caută să o reflecteze în instituția căsătoriei așa cum era ea pe vremea părinților lui, el descoperă, selectează și analizează structura



O tinăra de 18 ani, Helena Bonham-Carter este Lady Jane (regină pentru nouă zile) în serialul englezesc cu același nume (alături de alt tinăr actor Cary Elwes, regia: Trevor Nunn.

de simțul măsurii pe care-l demonstrează debutantul regizor.

Un alt chip de femeie

Filmul **Femeia cea bună**, produs de studiourile din R.P. Chineza, se bucură de un imens succes de

acesteia în funcție de ideile filozofice ale lumii de astăzi. Această se exprimă mai ales în disecția pe care o face personajelor în funcție de sentimentele pe care acestea le vădesc, ceea ce se materializează nu numai în dramatica contradicție dintre personaje dar

mai ales în contradicția din propriile lor sentimente. Acțiunea filmului se petrece în ajunul eliberării țării, într-o regiune muntoasă și săracă.

Întoarcerea „Incoruptibililor”

Binecunoscutul serial de televiziune de acum mai mulți ani devine film, un film obișnuit de două ore, în care apar fostul James Bond, Sean Connery, alături de Robert De Niro în rolul lui Al Capone, iar personajul Elliott Ness, făcut celebru de Robert Stack, va fi preluat acum de Kevin Costner. Realizatorul acestui original remake este un maestru al suspensului și discipol al lui Hitchcock, Brian De Palma.

Alți bogați, alți săraci

Și pentru că vorbim de lumea serialelor TV să ne oprim și la Nick Nolte care împreună cu Isabelle Rossellini formează cuplul noului film *O viață fragilă* despre care se și spune că va fi „un Doctor Jivago al anilor '80”. Această poveste de dragoste este semnată de John Briley (scenaristul filmului *Gandhi*) iar regizor va fi John Byrum. Ziarele anunță și apariția în acest film a actriței franceze Isabelle Adjani dar printre celelalte personaje ale filmului.

Un remake temerar

Cine s-ar încumeta să re-povestească cinematografic *Pe aripile vântului*? Cel mai mare succes de public al cinematografului nu a fost „atacat” pînă astăzi de nimeni caci nici un alt regizor în fața acestei opere care număra aproape 50 de ani nu s-a încumetat să spună și el părerea în imagini. Handicapul îl constituie, desigur, nu povestea în sine ci marea distribuție din ajunul celui de-al doilea război mondial. Mulți dintre vestiții actori de atunci au dispărut iar chipul pe care ei l-au împrumutat personajelor pare să nu suporte o altă „viziune”.

Și totuși Sergio Leone a anunțat pentru 1987 că intenționează să realizeze și el o versiune a *Aripilor vântului*. El este de părere că romanul Margarettei Mitchell poate fi și altfel povestit pe ecran, că tehnica modernă oferă enorme posibilități unui film, și că el, Leone, se consideră capabil nu numai de o nouă versiune cinematografică a romanului dar și să atace succesul filmului din 1938.

După temerități au început, firește, dificultățile. Cine să-l înlocuiască pe Vivian Leigh, pe Clark Gable sau pe Leslie Howard? Deocamdată două nume par să fi fost reținute: Meryl Streep și Jack Nicholson, în rest suspens...

Singurătate

O poveste de dragoste (încă una, pentru că poveștile de dragoste sînt o adevărată mană pentru cinematograful ai cărei eroi

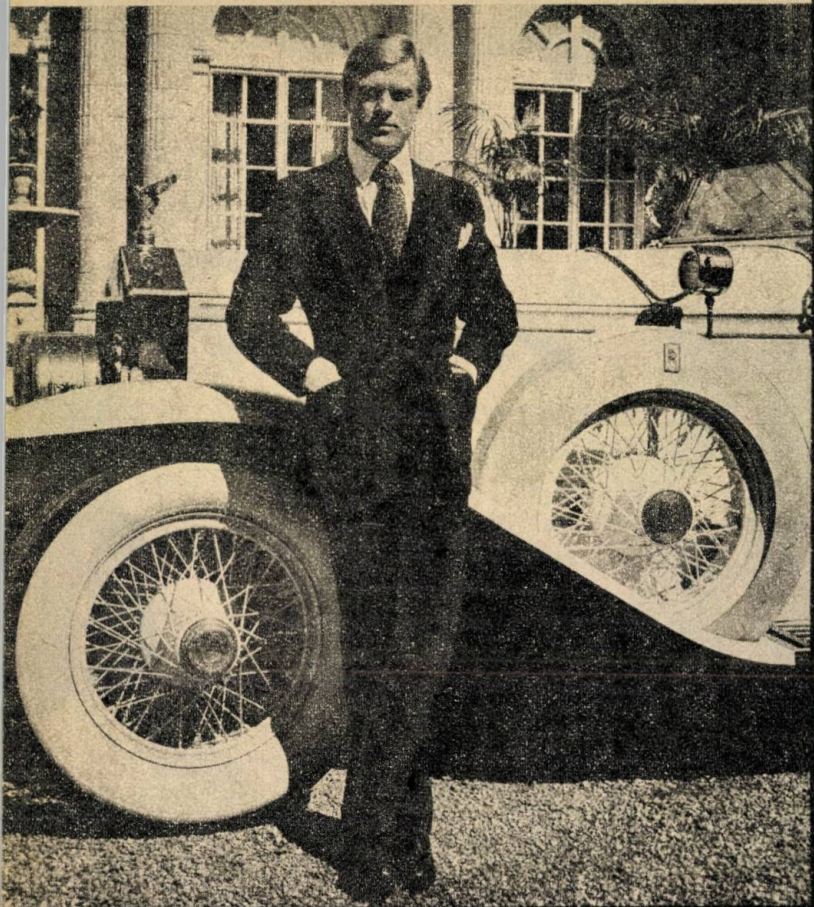
(Continuare în pag. 189)



Larissa Guseeva pe care toată lumea a prețuit-o în *Fata fără zestre*

Nu Puck l-a făcut totuși popular pe Mickey Rooney ci Familia judecătorului Hardy!





Marele Gatsby cu Marele Redford

**„Avea un talent
natural-
ca desenul pudrat
pe aripile
unui fluture“**

La aproape o jumătate de secol de la dispariția lui Francis Scott Fitzgerald, în 1941, un editor a avut inspirația și răbdarea să adune 50 de nuvele și să le încredințeze tiparului în două volume aparute, în 1986, sub titlul **Între trei și patru**. Este vorba de nuvele de nu mai mult de douăzeci de pagini fiecare ceea ce răspundea canoanelor fixate de cele mai importante publicații literare ale epocii (1929–1934). Se cerea ca asemenea povestiri scurte să re-

flecte obișnuitele concepte morale ale Americii timpului, cu prejudecățile ei, cu barierele ei sociale, cu codul ei într-ale amoriului. Lumea de peste ocean se afla în plină prohibiție (care nu avea să fie ridicată decât în 1933) și eroii ei, chiar și cei de prin romane, beau camuflați, își ascundeau sticla sau sticluta prin pungi, cutii sau în buzunarele portierelor de automobile. Era singurul gest de sfidare — singurul gest contestat și s-ar spune as-

Între trei și patru

tazi — la adresa unei societăți încorsetate. Dar Fitzgerald, scriitor atât de sensibil la tot ceea ce însemna lumea din jurul său, avea să facă să transpară în proza sa scurtă, trimisă revistelor literare, nu aventura transgresării interdicțiilor antialcoolice și nici pudibonderia ligilor puritane ci toată spaima de crah, toată atmosfera „Marii depresiuni economice” cum a rămas ea înscrisă în istoria interbelică, dar mai ales în conștiința celor ce au cunoscut-o și suportat-o. Și iată că „aerianul” Scott Fitzgerald — despre care amicul său de pe atunci, mai teluricul Hemingway, avea să scrie că „are un talent atât de natural precum desenul pudrat de pe aripile unui fluture”, dar căruia tot el îi mai strecura și o strîmbă: „la început — spune Hemingway într-un capitol din superba sa carte „Parisul este o sărbătoare”, din care ar fi putut să lipsească, dacă prietenia ar fi fost mai profundă, tocmai capitolul Fitzgerald — spunea deci că Fitzgerald „era la fel de inconștient ca un fluture. Abia mai târziu și-a dat seama că aripile și desenul lor se sdrențuieră și atunci a început el să învețe să gîndească. Doar că Scott nu mai putea să zboare pentru că pierduse gustul pentru zbor și tot ce mai putea face era să-și aducă aminte de timpul cînd își lua zborul fără caznă”. Iată deci, după această lungă digresiune invocată

(Urmare din pag. 187)

sint, de astă dată, niște oameni în puterea vârstei. O poveste de dragoste pentru vîrsta a treia, cum s-ar spune. O semnează realizatorul Wolfgang Panzer. Este povestea unui vîrstnic (în acest rol apare Don Ameche astăzi în vîrstă de 78 de ani și în plină forță a talentului său), care își descoperă dragostea vieții lui într-o casă pentru bătrîni din New-York, Geraldine Page (în vîrstă de 61 de ani) este una din partenerile lui Don Ameche din film ca și Shelley Winters (în vîrstă de 64 de ani).

Cuplul

Sophia Loren și Marcelo Mastroianni despre care se face afirmația că ar fi „eternul cuplu de cinema italian” — vor apare într-un film realizat de Peter Bogdanovich intitulat — parcă anume ca să sune a replică la filmul lui De Sica, Ieri, azi, mâine, — Simbătă, Duminică, Luni.

Pagnol, precursor al neorealismului

Evenimentul cinematografic al noii stagiuni franceze este, după cum ne anunță presa, ecranizarea făcută după Pagnol, Jean de Florette, urmată de Marlon des Sources adică cele două volume ale romanului, ale ultimului roman al dramaturgului care a cunoscut un imens succes de public, mai ales în perioada dintre cele două războaie mondiale. După cel de-al doilea război mondial, Pagnol a început să cunoască și el răcoarea conului de umbră. Deci: ecranizarea romanului în două părți care poartă titlul *Les eaux des collines*, după ce ani și ani de zile teatrul lui Pagnol fusese transpus pe ecran. Și cită vivă nu se făcuse în jurul acestui mariaj (pieșă-film) al dramaturgului de succes, al autorului aceluia „Topaze” (din 1925) piesa preferată a marului public de teatru și apoi și a celui de cinema. Pagnol consideră filmul doar ca un vehicul al teatrului, ceea ce, la vremea respectivă, îl făcuse pe unul din teoreticienii de faimă ai filmului să-l caracterizeze fără reticente și ca om de teatru și ca om de film: „De la filmul de artă de avangardă și pînă la Pagnol filiația este evidentă: Franța caută pe ecran teatrul și încă teatrul prost.” Dar critica era cu atât mai severă cu cit succesul de public pe care-l cunoștea Pagnol era mai mare. După ani și ani s-ar părea însă că fusese o critică nedreaptă. Dovada: Pagnol realizator al unui film ca *Nesata brutarului* (după Giono) care pe De Sica și pe Rossellini îi făcea să-l declare pe Pagnol drept precursor al neorealismului.

Iată-l acum în 1986, pe Pagnol, (romanul său, de fapt, pentru că

Atmosfera retro mai înfi prin moda vremii (Mia Farrow și Robert Redford în același Marele Gatsby)

din Hemingway, și de care am nevoie pentru o replică pe care o dă destinul scriitoricesc — iată că Scott Fitzgerald face să apară într-o lungă succesiune de povestitoare trista lume reală. Gusturile erau zguduite de criza care obliga să fie privită în față. Începuse doar să se vorbească de „romancierii democrației”!

Aceste povestiri scurte — spun comentatorii — aduc în prim plan o lume ce aluneca spre sărăcie. Farmecul lor este farmecul prozei fitzgeraldiene, dar atmosfera este schimbată. Cele mai emoționante dintre aceste scurte povestiri aduc portrete de șomeri și descriu drame ale șomajului, debusolarea oamenilor, spectrul ruinei, iluziile care se prăbuesc, sinuciderile. Strada schimbase carele alegerice cu cazanele super populare. Cine ar fi crezut că aventurierul „anilor nebuni” și aerianul-galant al „generației pierdute” se pricepe să citească în sufletul dezmosteniților soartei drama de a aștepta în stradă, o supă căreia i s-a spus populară ca să nu i se spună de pomană! Sigur că n-au dispărut din panoplia lui Fitzgerald nici frumoasele domnișoare din sud, nici court-urile universităților sic, nici New York-ul des-

cris ca un vis de lumină și nici familiile tradiționaliste și mîndre, dar își fac loc și tinerii săraci și ambițioși. „Peste tot și toate plutește o altă atmosferă care nu mai are nimic comun nici cu aceea din „Marele Gatsby” și nici cu aceea din „Ultimul nabab”. Muzica ei este acum mai fadă și nu poate acoperi cu sonoritățile ei scrișnetul unei societăți bolnave” — este părerea unui comentator care se arată nu încîntat, ci uluit, de noul Fitzgerald pe care-l dezvăluie proza sa scurtă.

Mă gîndesc că anii lui cei mai grei, care aveau să fie și cei din urmă, Fitzgerald i-a petrecut la Hollywood în redacțiile de scenarii ale studiourilor, repărind, ca să nu spun cîrpind, scenariile proaste ale altora pentru că ale lui nu erau agreate. Și parcă imi vine a crede că din „noaptea lui tandră” Francisc Scott Fitzgerald va cunoaște, în sfîrșit, acel gest reparator și postum ce-l va face să devină — și cu cit revelație și încîntare — și marele scenarist care n-a fost recunoscut în timpul vieții lui.

M. Al.



Și personajul dur ca și „Dandy Yankee” poartă chipul neuitatului James Cagney

Pagnol nu mai exista de vreo 12 ani) inspirator al unei ecranizări de la care se așteaptă enorm („hénorm” cum ar spune cu accentul său apăsător și provenșal unul din eroii povestirii). Se așteaptă mult pentru că cinematograful francez e în criză și de subiecte și de succes. Și ce se așteaptă? Să-l ascultăm în această privință pe interpretul de seamă al primei părți a ecranizării, pe Yves Montand care în *Jean de Florette* deține rolul lui Papet. Regia o semnează Claude Berri. Filmările au durat aproape un an, iar cu pregătiri aproape doi. „Berri n-are pretenția să fie nici Godard, nici Bergman sau Resnais, dar cred că a făcut treabă bună, — spune cu toată convingerea Yves Montand. El a situat pe primul plan dialogurile lui Pagnol, pe planul al doilea natura și climatul pagnollesc, în al treilea rînd lumina care joacă un mare rol și aici trebuie salutat directorul de imagine Bruno Nuytens, iar pe sine, Berri s-a situat pe planul al doilea adică regia e situată pe acest plan.”

Mai povesteste Montand că fil-

mările timp de opt luni de zile n-au fost ușoare și că au existat chiar momente de mare tensiune și îngrijorare. „Îl simteam atunci pe Berri copleșit și simteam nevoia să fiu alături de el tot timpul. Regizorii ca și actorii au nevoie să simtă că le este împărtășită neliniștea, că sînt sprijiniți.” Și mai departe Yves Montand, care în cariera lui a jucat în regia unor mari realizatori de filme ca Resnais, Gavras, Sautet, Corneau, Rappeneau, și mulți alții face o digresiune nu lipsită de năduf la adresa „unor” realizatori:

„Cu Berri m-am înțeles foarte bine. Sînt de părere că regizorul trebuie să-l ghideze pe actor. Sîntem, dacă vreți, un fel de obiecte de instrumente. Regizorul trebuie să ne conducă. El e dirijorul. El ne-a ales pentru rolurile pe care le avem de interpretat. Și critica greșește atunci cînd spune: «Cutare actor e bine iar cutare face prea mult în rol». Cînd actorul

„face prea mult” el nu face decît ceea ce a dorit regizorul. Iar cînd un actor impune ceva, tot cu acordul lui o face. Actorul îi dătează supunere regizorului. Așa stau lucrurile în film. Altminteri nu faci film. Dacă filmul cunoaște un triumf sau dimpotrivă un eșec, singurul răspunzător este regizorul. Noi n-am făcut altceva decît să executăm. Există însă regizori care folosesc o manieră dură, care-i consideră pe actori niște vite. Alții le arată doar dispreț. Și dacă un regizor e sadic atunci totul devine un adevărat masacru. Nu-ți rămîne decît să te gindesti cum să termini mai repede filmările.”

Cît despre *Jean de Florette*, Yves Montand care, așa cum se vede — nu-și asumă decît îndatoriri de actor — se arată destul de rezervat lăsînd publicului și presei cuvîntul hotărîtor. Avansează totuși ideea că „publicul cultivat” cum se spune, va asculta un dialog și un text superb. Ca, dealtfel,

Una din „cele cinci” vestite: Sally Field în *Romanța lui Murphy* (alături de James Garner)



pulicul larg. Un text cum a ascultat la **Copiii paradisului** sau la **Marea iluzie**, sau în **Pierrot Nebunul**, sau în **Casca de aur**."

Filme pentru '87

● Să începem cu Federico Fellini care își anunță pentru anul viitor un film intitulat **Bloc-notes de regizor sub îngrijirea lui Federico Fellini**. Și pentru că este un „bloc-notes”, scenariul îi aparține. Tot ce se poate ști acum, când abia face pregătiri în vederea filmărilor, este că nu va fi numai o privire felliniană asupra lumii, ci și asupra lui însuși (în 8 1/2 mai exista o astfel de încercare de a se privi).

Primele comentarii despre această poveste sînt, ca de obicei cînd este vorba de Fellini, simple ipoteze pentru că regizorul refuză să vorbească despre ceea ce lucrează. Efectul surpriză face parte din secretul „maestrului de imagini” cum i-a spus un gazetar american, afirmație care l-a supărat foarte tare pe Fellini. Nici despre distribuție, care așa cum se știe cuprinde de obicei foarte mulți necunoscuți, un nume apare totuși ca ferm: Nastassia Kinski.

● **Căpitanul Ed** se numește filmul de 17 minute pe care l-a realizat Francisco Ford Coppola, fără multe surle și trîmbițe, dar cu o voce foarte celebră și, mai ales, foarte costisitoare: aceea a lui Michael Jackson. **Captain Ed** va fi surpriza sfîrșitului de an și probabil subiectul de comentarii al noului an.

● Ultimul Sylvester Stallone, **Cobra**, care prelungește seria „ramboismelor” cum li se spune acum filmelor din avalanșa Rambo (unu, doi, trei, patru etc.) a fost primit de presa de peste ocean cu atîta ostilitate încît difuzorii din diverse alte țări și chiar din orașele din S.U.A. asupra cărora nu s-a abătut pînă acum **Cobra** au preferat să amîne programarea pînă se va stinge valul de critici. Ca și cînd spectatorii n-ar avea și ei un cuvînt de spus.

● **Ultimul manuscris** se intitulează filmul la care lucrează pentru 1987 regizorul ungar Karoly Makk. În centrul narațiunii lui cinematografice se află un scriitor și un actor, ambii din vechea generație, în distribuție: actorul ceh Josef Kronek și polonezul Aleksander Barbini.

● Regizorul indian Mrinal Sen a terminat la Paris filmările la **Genesis**, un film, spune realizatorul, „despre viață și dragoste” (scurt și vag). Întreaga distribuție a acestei coproducții franco-indiene este indiană.

● Max vom Sydow și Alan Bates sînt parteneri în filmul producție englezească intitulat **Duet... solo**. Bates este aici un compozitor, iar Julie Andrews o violonistă.

● Și acum citeva cuvînte despre o reluare celebră: **Qual des Orfèvres** al lui Henri-Georges Clouzot. Filmul a fost programat în decembrie la Paris și cunoaște un succes nebanuit. Doi dintre interpreții de neuitat — Louis



Cu orice s-ar împodobi
Isabelle Adjani rămîne Isabelle Adjani!

Jouvet și Charles Dullin — nu mai sînt în viață. Suzy Delair, care a fost prezentă în seara reluării, a declarat la ieșirea din sală: „Am revăzut filmul și am avut tot timpul lacrimi în ochi. Bună treabă făcea Clouzot! Cu toate astea personajul meu, Jenny Lamour, m-a șocat și n-am vrut în ruptul capului să cînt faimoasa melodie „tralala” însoțită de toate unduirile alea din solduri. Dar cu Henri nu era de glumit. Era de o severitate nemaipomenită cu actorul. Dar ce vreți, ca să faci spumă la bere trebuie s-o lași să cadă de sus!”

● Se vorbește mult în ultima

vreme peste ocean despre prodigioasa cariera actricească a lui Bruce Mac Gill. Ultimul lui film cu un titlu foarte poetic, **Cum se sting verile** (în regia lui Jean-Claude Tramont) cunoaște un succes neobișnuit în America. Partenerii lui Mac Gill în acest film sînt Bett Davis și Glenn Scott. Cu acest succes la activ, Mac Gill a traversat Atlanticul spre a se opri citeva săptămîni în Franța unde filmează în regia unei debutante, nu franțuzească, ci newyorkeză, Gill Godmilow. Filmul se intitulează **Pe poteca pinului singuratic** (asemănare foarte

Amanda
Lear e sigură
că '87 va fi
anul ei de
debut în film.

frapantă cu titlul altui film de acum o jumătate de secol, dar cu care actualul film, se spune, nu are nici o legătură). În **Pinul singularic...** de astăzi este vorba despre o poveste cu Hemingway, și anume este vorba despre prietenia lui foarte furtunoasă cu Linda Hunt (interpretată aici de Alice Toklas). Povestea este plasată în 1936, cind Hemingway tocmai se întorcea din războiul din Spania.

Asadar, Hemingway devine personaj de film și este interpretat pentru prima oară pe ecran de Bruce Mac Gill.

● A sosit pe ecrane la sfîrșitul lui 86 și își va continua cu siguranță periplitul în '87 (cel puțin așa susțin cei care l-au văzut) filmul coproducție Franco-R.F.G., **Richard și Cosima** în regia lui Peter Patzak. În rolul lui Wagner apare actorul german Otto Sanders

(premiul criticii în 1980, premiul de interpretare „Ernst Lubitsch” în 1982, actor al anului în 1983). Sanders a realizat cîteva roluri memorabile în cariera sa în **Tobosarul** lui Volker Schlöndorff, în **Viața în submarin** de Wolfgang Petersen și recent, în **Rosa Luxemburg** al Margarethei von Trotta (film care s-a bucurat de multe aprecieri la Cannes, în 1986).

Coperta I

Rodica Mureșan
și
Emil Hossu
doi actori
iubiți
de publicul
nostru

Coperta IV

Un cuplu
de aur:
Robert Redford
și
Debra Winger

Almanah cinema '87

Redactor șef:
Ecaterina
Oproiu

Prezentarea artistică
și grafică
Radu Georgescu

Tiparul
Combinatul Poligrafic
„Casa Scînteii”. București

Exemplarul 25 Lei



Eveniment cinematografic:

Domnișoara Aurica

După nuvela antologică a lui Eugen Barbu, în regia tânărului Șerban Marinescu. Un film de atmosferă, de subtilă investigație psihologică, pe fundalul anilor '30. O privire, în același timp lucidă și tandră, asupra unei lumi de umiliți și obidiți care visează să sară peste umbra lor. Destinul individului sub curbă destinului istoric. Marga Bărgu într-o memorabilă creație: o domnișoară bătrână, fără nici o linie caricaturală; candoare și obstinația rigorii, fragilitate și puterea de a îndura; o patetică icoană a speranței.

116426

ci
ne
ma
1987

50589

